This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.
+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.
+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.
+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Informazioni su questo libro

Si tratta della copia digitale di un libro che per generazioni è stato conservata negli scaffali di una biblioteca prima di essere digitalizzato da Google nell'ambito del progetto volto a rendere disponibili online i libri di tutto il mondo.

Ha sopravvissuto abbastanza per non essere più protetto dai diritti di copyright e diventare di pubblico dominio. Un libro di pubblico dominio è un libro che non è mai stato protetto dal copyright o i cui termini legali di copyright sono scaduti. La classificazione di un libro come di pubblico dominio può variare da paese a paese. I libri di pubblico dominio sono l'anello di congiunzione con il passato, rappresentano un patrimonio storico, culturale e di conoscenza spesso difficile da scoprire.

Commenti, note e altre annotazioni a margine presenti nel volume originale compariranno in questo file, come testimonianza del lungo viaggio percorso dal libro, dall'editore originale alla biblioteca, per giungere fino a te.

Linee guide per l'utilizzo

Google è orgoglioso di essere il partner delle biblioteche per digitalizzare i materiali di pubblico dominio e renderli universalmente disponibili. I libri di pubblico dominio appartengono al pubblico e noi ne siamo solamente i custodi. Tuttavia questo lavoro è oneroso, pertanto, per poter continuare ad offrire questo servizio abbiamo preso alcune iniziative per impedire l'utilizzo illecito da parte di soggetti commerciali, compresa l'imposizione di restrizioni sull'invio di query automatizzate.

Inoltre ti chiediamo di:

+ *Non fare un uso commerciale di questi file* Abbiamo concepito Google Ricerca Libri per l'uso da parte dei singoli utenti privati e ti chiediamo di utilizzare questi file per uso personale e non a fini commerciali.

+ *Non inviare query automatizzate* Non inviare a Google query automatizzate di alcun tipo. Se stai effettuando delle ricerche nel campo della traduzione automatica, del riconoscimento ottico dei caratteri (OCR) o in altri campi dove necessiti di utilizzare grandi quantità di testo, ti invitiamo a contattarci. Incoraggiamo l'uso dei materiali di pubblico dominio per questi scopi e potremmo esserti di aiuto.

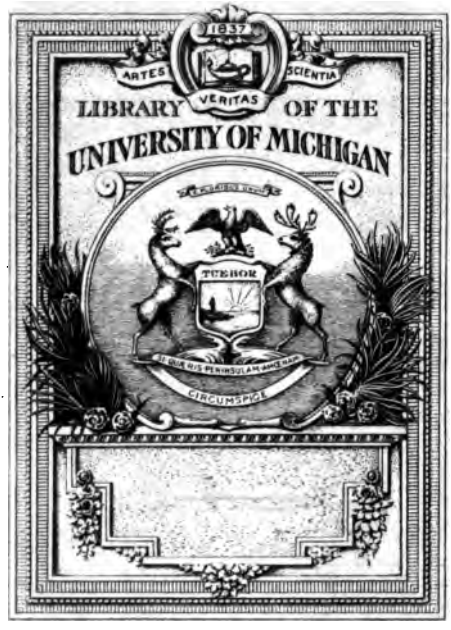
+ *Conserva la filigrana* La "filigrana" (watermark) di Google che compare in ciascun file è essenziale per informare gli utenti su questo progetto e aiutarli a trovare materiali aggiuntivi tramite Google Ricerca Libri. Non rimuoverla.

+ *Fanne un uso legale* Indipendentemente dall'utilizzo che ne farai, ricordati che è tua responsabilità accertati di farne un uso legale. Non dare per scontato che, poiché un libro è di pubblico dominio per gli utenti degli Stati Uniti, sia di pubblico dominio anche per gli utenti di altri paesi. I criteri che stabiliscono se un libro è protetto da copyright variano da Paese a Paese e non possiamo offrire indicazioni se un determinato uso del libro è consentito. Non dare per scontato che poiché un libro compare in Google Ricerca Libri ciò significhi che può essere utilizzato in qualsiasi modo e in qualsiasi Paese del mondo. Le sanzioni per le violazioni del copyright possono essere molto severe.

Informazioni su Google Ricerca Libri

La missione di Google è organizzare le informazioni a livello mondiale e renderle universalmente accessibili e fruibili. Google Ricerca Libri aiuta i lettori a scoprire i libri di tutto il mondo e consente ad autori ed editori di raggiungere un pubblico più ampio. Puoi effettuare una ricerca sul Web nell'intero testo di questo libro da `http://books.google.com`

A 917,572


1837
ARTES
VERITAS
SCIENTIA
LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN
TUEBOR
SI QUAERIS PENINSULAM AMOENAM
CIRCUMSPICE

809
C22

SAGGI

DI

CRITICA LETTERARIA

LETTERATURA GENERALE

LETTERATURE NEO-LATINE LETTERATURA TEDESCA

DI

U. A. CANELLO

PROF. ORDINARIO NELLA R. UNIVERSITÀ DI PADOVA.

IN BOLOGNA
PRESSO NICOLA ZANICHELLI
SUCCESSORE ALLI MARSIGLI E ROCCHI

MDCCCLXXVII.

SAGGI

DI

CRITICA LETTERARIA.

MODENA: TIPI ZANICHELLI E SOCI MDCCCLXXVII.

SAGGI

DI

CRITICA LETTERARIA

LETTERATURA GENERALE

LETTERATURE NEO-LATINE LETTERATURA TEDESCA

DI

UGO A. CANELLO

PROF. STRAORD. NELLA R. UNIVERSITÀ DI PADOVA

IN BOLOGNA

PRESSO NICOLA ZANICHELLI

SUCCESSORE ALLI MARSIGLI E ROCCHI

MDCCCLXXVII.

Proprietà letteraria.

MODENA: TIPI ZANICHELLI E SOCI MDCCCLXXVII.

AD A. E. LESSING E A G. GERVINUS

MORTI

QUESTO VOLUME

CHE MIRA A TENER VIVE

LE LORO IDEE.

LETTERATURA GENERALE.

CLASSICISMO E ROMANTICISMO

NELLA STORIA UNIVERSALE DELLE LETTERE

PARTE PRIMA.

LIB. M.
LIBERMA
SEPTEMBER 1928
17636

I.

Stavasi un contadino tranquillamente seduto sovra il fardello da viaggio, in riva al fiume, cogli occhi fissi sull'acque. — O che fate costì? — gli domandò un curioso. — Aspetto che l'acqua passi! — fū la risposta.

E contasi anche d'un ufficiale croato, che faceva esercitare agli assalti di bajonetta i suoi soldati in certa piazza italiana. Gli spettatori ritraevansi indietro a misura che avanzavano le punte minacciose. Senonchè una volta i soldati avanzavano più del solito; e il focoso ufficiale a gridare Indietro! indietro! — C'è il muro! — obbiettò uno de' più coraggiosi. E l'officiale: — Indietro te, e il muro!

Il contadino era apertamente troppo pusillanime, troppo rassegnato, e facea gitto indecoroso della sua libera attività, con cui avrebbe potuto

facilmente o guadare il fiume, o correre sino al ponte non lontano; e l'ufficiale croato era apertamente troppo ardito e impetuoso, pretendeva troppo dalle sue forze e da quelle degli altri. L'uno non volea fare il possibile; l'altro voleva l'impossibile; e tutti e due finirono coll'ottenere un bel nulla.

Cotesti a noi non pajono uomini veri: gli uomini veri valgono di più. Essi giungono alla riva d'un fiume, e o lo guaderanno, o nuotando giungeranno alla riva opposta, o s'ajuteranno di un'agile barca, o ingegnosi gitteranno, quasi sella su feroce cavallo, un ponte sulle acque. Ch'essi arrivino alla spiaggia del mare, e vogliano giungere alle lontane regioni che l'occhio non scorge, ma la mente presagisce: e quegli uomini tramuteranno la fragile barca in potente vascello, chiameranno in soccorso i venti del cielo, costringeranno la forza del vapore ai loro servigi, e giustamente alteri domineranno l'infido elemento.

E un pugno di valorosi, guidati, non da un ufficialetto croato, ma da Cesare o da Napoleone, sapranno superare i valli, rompere i bastioni, abbatter le torri, scompigliare eserciti interi, conquistare provincie ed imperi e imporre la loro forte volontà a mezzo il mondo.

E questi e quelli a noi sembrano uomini.

Tra chi non vuole e non tenta nulla, e chi vuole e tenta l'impossibile, tra questi due estremi

della natura umana, stendesi l'ampio campo della libera attività, della volontà efficace. Voler nulla è un far gitto delle nostre forze; voler l'impossibile è uno sciuparle inutilmente; volere il possibile, per tutte le sue gradazioni, è ciò che caratterizza l'uomo vero. E a questo riduceva il Lessing anche tutta la legge morale, formulandola: — Operi ognuno a norma della sua capacità! — che viene a dire più chiaramente: — Ognuno faccia il meglio possibile. —

Questa cosa tanto semplice, un filosofo moderno sarebbe forse riuscito a renderla oscura, dicendo che l'uomo deve effettuare l'ideale, deve mettere d'accordo l'ideale colla realtà. Ma che cosa è poi questo ideale, di cui si fa tanto parlare e in filosofia, e nella critica letteraria?

È duopo sgroppar subito questo nodo, in apparenza assai difficile, sotto pena di non intenderci mai.

L'ideale è ciò ch'esiste solo nella nostra idea; è, rispetto a noi stessi, non ciò che veramente siamo, ma quello che vorremmo diventare; è, per dirla con un illustre critico italiano, il mondo delle nostre aspirazioni; o, come dirò io alla casalinga, l'ideale è semplicemente il *meglio*; o, se più vi piace un termine vecchio, ma sempre buono, l'ideale è il *bello*. Per un malato il meglio, ovvero il bello, sarebbe la salute; per uno sano, la

robustezza; per uno sano e robusto, la ricchezza; per uno sano, robusto e ricco, la celebrità; e così via via. Noi tendiamo tutti quanti al meglio, ma tendiamo a questa o quella forma del meglio, secondo che siamo in questo o in quello stato. In questa tendenza al meglio è la ragione ultima d'ogni progresso, d'ogni civiltà. Disconoscere questa tendenza, cioè non voler nulla, o errare nel soddisfarla, cioè voler male o troppo, ci porta alla barbarie. Interessa adunque altamente che questa tendenza venga coltivata e ben corretta.

E ciò appunto fa l'arte: e sta qui la sua civile importanza. Poichè la scienza anch'essa potrà benissimo speculare quale sia in generale il bene assoluto dell'uomo, o quale il suo meglio in dati casi particolari; ma l'arte sola riesce a rappresentare con evidenza questo meglio e a proporlo alla laboriosa umanità come mèta sicura. L'arte adunque rappresenta l'ideale, o il meglio, o il bello, ch'è tutto lo stesso: e, se rappresenta il bello o il meglio delle forme, si chiama pittura e scultura; se rappresenta il meglio dei sentimenti, si chiama musica; e se rappresenta infine il meglio dei fatti, ossia i fatti belli, i fatti migliori dell'uomo, si chiama poesia, co' suoi due generi massimi, che sono il poema e il dramma: parole greche codeste di squisita proprietà, perchè dicono quasi *fatto* ed *azione* per eccellenza; e i

fatti, in quanto son narrati, o le azioni, in quanto vengono rappresentate, costituiscono appunto l'essenza d'ogni poesia.

Che se, per amor di chiarezza, volessi tradurre queste idee anche nel linguaggio della scienza darwiniana, oggi tanto alla moda, io direi che le arti figurative, pittura e scultura, col proporre le forme migliori, ajutano la specie umana nella scelta sessuale; e che la poesia, proponendo il meglio delle azioni, ajuta la specie umana nella scelta naturale. E si sa che la scelta naturale e la scelta sessuale sono, nell'opinione del Darwin, i due massimi fattori della evoluzione animale verso il meglio.

L'arte adunque adempirà l'obbligo suo rappresentando con evidenza il meglio. Ma fra le tante possibili forme del meglio o del bello, quali dovrà essa preferire? Sarà egli indifferente ch'essa rappresenti le più umili, o le più elevate?

Ed ecco che, sgroppata la questione dell'ideale, ce ne resta un'altra, non meno intrigata, e che ci porta subito sul campo della storia.

Il meglio è un concetto nostro, che varia col variare della realtà; e l'arte, che vuol giovare, propone solo quel meglio che si attagli e immediatamente si colleghi con quello stato reale. Così il savio medico non s'occupa di dare al suo malato la robustezza, ma prima di tutto la salute;

nè noi pretendiamo da un ragazzo o da un vecchio ciò che vorremmo veder fatto da un uomo nel vigore degli anni; nè da un uomo rozzo ci attendiamo ciò che da uno bene educato. Diventa così possibile, anzi necessario che l'arte, per adempiere l'officio suo, proponga ed abbia proposto, in luoghi e in tempi diversi, forme diverse del meglio: forme che viste alla luce di altri tempi e di altri luoghi devono parer fallaci, devono parer brutte; e accada così che la stessa opera d'arte possa e deva essere giudicata o bellissima o bruttissima. E perseguendo fino all'estreme conseguenze questo concetto, molti storici e critici sono riusciti alla indifferenza artistica, ad accettare per bella e per buona ogni forma che rispondesse a un dato modo di essere: la barbarie e la civiltà, i Nibelungi e l'Iliade.

Ma adagio ai ma' passi. Havvi certo una perfezione che conviene al bambino, una che conviene al giovine, e un'altra infine che conviene all'uomo maturo o al vecchio. Ma poi veramente, se ci si domandasse quale tra le età dell'uomo sia la migliore, quale di esse ponga meglio in evidenza tutto il valore di lui, e dia più libero e pieno gioco a tutte le sue forze; noi, senza esitare, risponderemmo esser questa la età virile. Nè con ciò vorremmo rimproverare ai giovani o ai vecchi di non essere ancora uomini maturi, o di non

esserlo più. Il ragazzo, infatti, aspira costantemente a diventar grande, a farsi uomo; e il vecchio ben di frequente rimpiange il perduto vigore della virilità. Nel fanciullo c'è una smania di fare, senza prima pensarci; nel vecchio c'è la tendenza a meditare e rimeditar tanto il da farsi, che non arriva a farlo più; solo nell' uomo maturo il pensiero e il fatto sogliono accordarsi fra loro, e costituire quella pienezza della vita, che il Goethe faceva appunto consistere nell' armonia del fatto col pensiero, e del pensiero col fatto.

E quel che vale per le diverse età dell' uomo, vale anche per le età diverse della umanità. Anch' essa, l' umanità, ha avuta la sua infanzia, la giovinezza, la virilità, la vecchiaja; anch' essa ha commesso le giovanili imprudenze, e le debolezze senili, ed ha goduto la fortezza virile. E lo storico, che ne studia le evoluzioni nel tempo e nello spazio, deve distinguere attentamente queste età diverse colle loro cause, coi loro effetti; e alle età vecchie e alle giovanili deve additare la virile, come punto d' arrivo, o punto di ritorno. Sì, di ritorno: perchè gli uomini muojono, ma l' umanità vive immortale. Chi trascura di far questo; chi trova che tutto non solo fu, ma è egualmente buono, perchè tutto doveva essere così, cangia la storia in una vana curiosità, rinnega l' innata nostra tendenza al meglio.

E come nella vita, così nell'arte: e a quel meglio ch'essa ha rappresentato nelle età virili deve il critico ravviare o avviare l'arte decaduta o l'arte esordiente.

Riserbandomi di darne più tardi la giustificazione storica, io chiamo classiche le età virili, sia nella vita che nell'arte; e romantiche dico le età senili e le giovanili. L'arte classica e la romantica hanno cercato tutte due sempre di rappresentare il meglio; ma questo meglio ha potuto essere talvolta illusorio o solo conveniente a un umilissimo grado di bene reale. L'arte classica ha dipinto l'ideale delle età virili; l'arte romantica quello delle senili e delle giovanili; due ideali questi, due idee del meglio, che spesso si somigliano fra loro, come si somigliano i bambini coi vecchi rimbambiti. Il classicismo, sia nella vita che nell'arte, rappresenta l'armonia tra il fatto e il pensiero; il romanticismo la disarmonia, lo squilibrio, prodotto dal difetto dell'uno o dell'altro. E per questa sua duplice natura il romanticismo non potè mai finora venir nettamente definito, e diede argomento a lunghe e sragionate quistioni; mentre più facile fu sempre l'intendersi sulla natura del classicismo.

Classicismo e romanticismo! Quante lotte, conscii ed inconscii, sotto questi ed altri nomi, hanno combattuto nella vita e nell'arte. Quante volte

l'immobilismo, la fiacchezza del contadino seduto sulla riva del fiume, e la furia sconsiderata dell'ufficiale croato hanno contrastato all'opera sana dell'uomo vero, e dell'eroe! E com'è doloroso vedere un Colombo, ridotto alla mercè di potenti increduli, e poi d'una ciurma ribelle! ovvero un Cesare, cui la furia inconsulta de' partigiani spinge innanzi tempo ai passi supremi! Sempre la stessa lotta tra chi vuol nulla o vuol troppo, e chi vuol giusto: lotta della inerzia collegata colla forza brutale, contro la forza intelligente. Sempre lotta di vecchi troppo conservatori e di giovani troppo radicali, contro gli uomini assennati ed attivi; sempre romanticismo contro classicismo.

Con questo concetto della vita e dell'arte, e del loro necessario collegamento, io mi propongo di percorrere la storia universale delle lettere, e di segnarne i grandi periodi, gli splendori, le deficienze, i risorgimenti. Guardando le cose dall'alto e nel loro insieme, voglio, se mi riesce, statuire il pregio dell'arte antica rispetto alla moderna, e determinare il valore relativo di ciascuna fra le nuove letterature, in ispecie dell'italiana e della tedesca. Io mi terrò lontano da ogni spirito di parte; e per giudicare con maggior sicurezza dei moderni, risalirò la montagna dei secoli, e cercherò d'invasarmi del buon gusto antico; e per giudicare l'arte antica, mi porrò nella gran luce

della critica moderna. Il campo è immenso, e le vie mal a pena segnate, e gli errori saranno forse inevitabili. Fortunato chi ne commetta in copia minore!

II.

L'Oriente è la culla d'ogni civiltà; ma ne è anche la tomba. Accade anche tra noi che parecchi individui restino perpetuamente ragazzi, e che altri, a vent'anni, sieno già invecchiati. Ma ciò che tra noi forma eccezione, nell'Oriente antico e moderno pare sia regola; nè gl'individui, nè i popoli vi giunsero mai a virile maturità. Nell'Asia due popoli specialmente, nell'antichità, ci offrono in abbondanza opere di letteratura, e si contendono il primato del tempo: gli Ebrei e gl'Indiani. E i generi trattati sono la lirica, quasi tutta didattico-religiosa, e l'epopea, anch'essa religiosa per gran parte.

Ma l'epopea tra gli Ebrei non sa ben distinguersi dalla secca cronaca, oppure si perde con Mosè a narrare la storia del mondo prima dell'uomo. E l'uomo non vi fa nulla, oppure fa il male. Chi fa tutto è Dio, il tutor naturale di questa nazione rozza, indocile, bambina. — Più tardi la lirica con Davide, con Salomone, coi profeti attinge nobili altezze. In Salomone c'è una vena

di ardor sensuale che ristora, dopo tante vuote sublimità; ne' profeti spira un sentimento più umano che in tutto il resto: l'amore di patria.

I poemi indiani di Valmichi e di Viasa arieggiano singolarmente i nostri poemi romanzeschi del medio evo. Il Mahabarata in ispecie è una selva d'avventure da disgradar quelle della Tavola rotonda: avventure che si prolungano per circa 100,000 sloche o distici, e richiedono tutta la curiosa pazienza d'un dotto moderno, o tutto l'ozio sonnolento d'un orientale per arrivarci in fondo. Forme più corrette presenta il Ramayana. — La lirica è anche nell'India religioso-didattica, e gli inni vedici gareggiano coi salmi davidici e li vincono, non già nel vivo sentimento, ma nella impenetrabile oscurità. — In complesso la è una letteratura materialmente assai ricca, spiritualmente ben povera; e solo l'entusiasmo per tutto ciò ch'è nuovo e inaspettato ha potuto, un cinquant'anni or sono, farla mettere al pari colla greca e colla latina; come solo la venerazione religiosa spiega gli entusiasmi, tratto tratto rinnovati, per la poesia degli Ebrei.

La coltura in Oriente è separata dal popolo, è un mistero riserbato a una casta, quì ai leviti, là ai bramini, altrove ai maghi, che se ne servono come d'una carta di pieni poteri loro delegati da Dio sovra il popolo. In politica abbiamo assolu-

tismo ed anarchia, che s' avvicendano e s' assomigliano; nella vita sociale tutto è rassegnazione cieca ai voleri d' un arcano poter superiore, rassegnazione interrotta di tanto in tanto da brutali violente ribellioni, onde poi si ricade spossati nello stato di prima. Nulla, mi pare, rappresenta così bene la natura dei popoli orientali e in ispecie degl' Indiani, quanto il fatto che il Dio è tra loro raffigurato sotto forma d' animale. Abbiamo qui i due ideali estremi, che l' uomo si propone o salendo o discendendo la scala delle evoluzioni, il dio e la bestia, riuniti in un essere solo. Ci sono là gl' impeti inconsulti dell' infante, e la fredda noncuranza del vecchio: romanticismo nell' arte e nella vita.

III.

Per iscoprire le tracce di vita vera e di vera cultura, bisogna che, seguendo la gran guida solare, teniamo dietro a una nazione coraggiosa ed attiva, che, lasciati i fratelli ai facili ozii della Persia e dell' India, attraversa l' Asia minore, la Tracia, il mare, e pone le sue sedi nella penisola ellenica, e sulla costa con cui l' Asia viene verso lei degradando.

La storia della cultura e dell' arte greca potrebbe dirsi, colla frase del Vico, la storia ideale

eterna d'ogni civiltà. I più forti pensatori, e i più grandi artisti del mondo moderno hanno cercato invano nella storia dell'uomo qualche cosa da mettere a raffronto colla vita de' Greci; e le città che, come Firenze, Parigi e Weimar, splendettero nei tempi nuovi di straordinaria coltura, furono liete di sentirsi chiamare l'Atene italiana, l'Atene francese, l'Atene tedesca.

La storia greca primitiva è tutta piena di leggende che ricordano imprese animose o personali o nazionali. Primeggiano la guerra contro Tebe, la spedizione degli Argonauti, la distruzione di Troja; i fatti d'Ercole, quelli di Teseo, e d'altri meno celebri eroi. Queste leggende, che certo ebbero una base nel fatto, passando di bocca in bocca, sostennero un processo di natural selezione, restandone escluse le parti meno importanti, e venendovi messi nella luce migliore i tratti più notevoli. E molti cantori le rinarrarono in versi sempre più belli, e le collegarono fra loro; e venne un ultimo poeta, che riassunse quasi nell'Iliade e nell'Odissea i migliori esempi d'imprese o nazionali o personali. Questi due libri, maturo portato del popolo che avea compiuto i fatti ivi cantati, e li avea notati a preferenza di tanti altri, e con voluttà li avea sentiti celebrare dall'arte di cento e cento cantori, e infine avea preferito a tutte le altre forme di rappresentazione quella

che fu detta omerica: questi due libri restarono, ben a ragione, per secoli molti, il testo poetico, storico, religioso, sul quale venivansi educando le crescenti generazioni.

Nè può attribuirsi al caso che l'impresa trojana più d'ogni altra abbia riempito d'ammirazione gli epici cantori della Grecia antica, e che poi intorno all'Iliade e all'Odissea sieno venuti schierandosi, cercandovi un addentellato, quasi tutti i poemi narrativi greci onde ci resti ricordanza. L'impresa trojana era stata forse l'unica compiuta con senno ed accordo dalle genti principali di Grecia: nè qui si combatteva più contro mostri o contro belve feroci, come sappiamo d'Apollo e d'Ercole, ma uomini qui lottavano contro uomini; e la lotta s'era impegnata in tal luogo da dovere per necessità importare a tutta la Grecia. È impossibile, infatti, non vedere nella guerra trojana, ciò che già vi scorgevano gli storici greci: il primo atto della grande lotta che poi la Grecia ebbe a sostenere contro l'Asia, condotta dai Persi. Era questa la prima volta che i Greci, dopo avere occupate fermamente le nuove loro sedi, dopo averle liberate con fatica da mostri e da ladroni paesani, dopo averle ridotte a cultura e aver cominciato a godere i frutti della loro forte attività; s'erano visti minacciare da corsari asiatici, s'erano viste rapire le donne e le ricchezze; e savii ed

animosi aveano fatto causa comune per la vendetta e per la difesa, correndo a collocare lungo la costa dell'Asia minore un argine di colonie contro i pericoli futuri. L'impresa trojana era stata fatta per un fine comune, nazionale; e diede argomento al più grande poema nazionale; l'arte comprese e secondò mirabilmente la vita.

L'epica greca è veramente ionica; e la Ionia è il suolo su cui s'era spiegato il valore della Grecia confederata. Un tentativo d'epopea avviene anche in Beozia; ma non a torto Cleomene, re spartano, diceva che il solo Omero è il poeta dei liberi guerrieri; Esiodo è il poeta degli Iloti. — Esiodo è religioso-didattico: e narra, novello Mosè, le origini del mondo e la storia degli dei; e scende poi ad insegnare ai contadini l'arte di coltivare la terra. In questo suo tendere agli estremi c'è qualcosa di orientale e di romantico; il suo ideale è umile e rassegnato, quale poteva essere proposto a una classe così umile e rassegnata, come erano in Grecia i contadini.

Intanto la lirica o nella sua forma più pura canta le lodi degli eroi contemporanei, che corrono sulle orme degli antichi cantati dall'epica, o assumendo la forma di satira flagella i pochi degeneri e indegni, o infine — poichè la vita che viviamo deve valer la spesa di essere vissuta — la lirica canta i gaudii d'amore e de' banchetti.

E piace che l'eroe reduce dal campo, o il cittadino reduce dall'agora rumorosa, invece di atteggiarsi continuamente al serio e al grande, rallentino l'arco; e scambino la corona d'alloro con quella di rose e di mirto.

La lirica greca è divisa fra tutte le genti elleniche: è ionica, eolica, dorica; raccoglie e rappresenta la vita interiore ed esteriore di tutta la nazione.

Ma l'Ellade educata sui due grandi poemi omerici, corretta e rinfiammata dalla nuova lirica, è venuta su degna delle sue tradizioni; e mentre i coloni ionici, dorici ed eolici occupavano e mantenevano nell'Asia i campi conquistati dagli eroi d'Omero, tutta la Grecia erasi preparata a sostenere l'urto che impetuosamente stava per rinnovare l'antico antagonista.

Nulla di più meraviglioso delle guerre sostenute dalla Grecia, e principalmente da Atene, contro la Persia. Davanti a questa realtà l'ideale delle epopee omeriche impallidiva; l'epica aveva ormai compiuto l'officio suo, e la storia le sottentrava con Erodoto, che narra per filo questa gran lotta, e, come introduzione, la storia tutta di Grecia e dell'Asia.

All'arte pura spetta ora un compito diverso.

La vittoria facilmente rende presuntuoso e temerario il vincitore; e così le armi ateniesi, dopo

aver respinto l'invasione asiatica, s'appuntano contro Sparta rivale. Alcibiade propone e fa decretare la sciagurata e pazza impresa di Sicilia. Questa intemperanza, che abbassa e turba la vita politica, intacca anche la vita privata. Il severo costume dei maratonómachi comincia a svanire. Lo istesso Alcibiade, che persuade la spedizione siciliana, è anche il tipo della nuova generazione ciarliera, incredula, libertina, sdegnosa d'ogni tradizione. Tutto ormai sembra lecito, tutto dev'essere possibile a questi giovani generosi ma imprudenti. E qui l'arte si fa innanzi col dramma, e mostra i danni che questi eccessi di volere possono arrecare anche ai migliori.

Agamennone, re nobile e valoroso, che per amor della Grecia e per ambizione d'impero sacrifica la figlia in Aulide; Clitennestra, madre amorosa e moglie fedele, che irritata per l'uccisione della figlia, tradisce il letto nuziale e poi uccide il marito; Oreste focoso, che per vendicare l'ombra paterna, si fa spietato contro la madre: ecco esempii di personaggi naturalmente buoni che dalla passione si lasciano trasportare oltre i confini del lecito, a commettere il male. — E i Persiani, accecati dalla loro superbia, vogliono asservire la libera Atene: ed ecco un esempio d'una gente pur valorosa, che tenta varcare i limiti del possibile, e commette il male. Agamennone, Cli-

tennestra, i Persiani scontano duramente il loro ardimento, questo loro eccesso di volontà: essi hanno tentato d'invadere i confini dell'illecito e dell'impossibile, d'invadere il campo del *fato*, il qual lega ugualmente uomini e dei; e il fato, ossia la forza cieca delle cose, la loro resistenza alla volontà dell'uomo, si vendica contro questi temerarii; e Agamennone e Clitennestra cadono per mano de' loro congiunti, e i Persiani sono disfatti e ridotti a confessare, troppo tardi, la loro pazzia!

La epica aveva narrato la lotta suprema della volontà umana, che vince le resistenze, ossia il destino, perchè le ha ben calcolate, e le ha adeguate colle proprie forze; la tragedia invece rappresenta al vivo la lotta ineguale, e perciò *iniqua*, della volontà umana contro le resistenze, ossia il destino: lotta in cui resta disfatta, perchè, trascinata dalla passione, non le ha ben calcolate, o ha esagerato il valore delle proprie forze. L'epica, ricordando i grandi fatti, sollevava lo spirito dei timidi, e incitava all'opera; la tragedia, rappresentando i grandi errori, richiamava i temerarii entro i limiti del lecito e del possibile; e se da un lato moveva a compassione verso i buoni, che per un errore, per un accecamento li avevano trasgrediti in loro danno, dall'altro lato, mostrando le tristi conseguenze della trasgressione, inspirava un salutare timore,

quel timore della forza complessiva delle cose, che dicevano timore degli dei, timore del fato. L'uomo greco, in questo momento della sua vita, sta per perdere quell'armonia tra il pensiero e il fatto, che distingue il periodo anteriore, l'epico; e l'arte ve lo richiama di continuo, lo raffrena, mostrando i danni d'un tal disaccordo.

La storia della tragedia greca è assai netta. Eschilo ha combattuto a Maratona, appartiene alla vecchia generazione conservatrice. La sua coscienza è severa, il senso del lecito e dell'illecito vivissimo e quasi pedantesco in lui. I personaggi d'Eschilo peccano veramente, e il castigo vien loro addosso fin troppo giustificato: tali i Persiani, che assalgono Atene, e sono disfatti; tale Oreste, che uccide la madre, e le Furie lo perseguitano; tale Prometeo, che rapisce il fuoco a Giove, e l'avoltojo gli lacera il cuore.

Sofocle ha saputo trovare il giusto mezzo tra la simpatia che il personaggio, anche peccando, poichè pecca nobilmente, deve acquistarsi presso gli spettatori; e il biasimo che pur deve coglierlo come traviato, e giustificare il danno che gli sopravviene. Antigone, per esempio (un personaggio che finora non parmi sia stato mai ben compreso) Antigone è un cuor nobile e ardito ma non scevro d'ogni fantasticheria, o come qui ben direbbero i Tedeschi, d'ogni *Schwärmerei*. Essa vuole ad

ogni costo dar sepoltura al corpo del fratello, secondo quello ch' essa *crede* sacro dover religioso, anzi di natura. Ma l' opera offende la legge dello stato, ch' è sacra non meno, e che nessuno impunemente può violare. Di più: sebbene nobilissima sia l' impresa tentata dalla vergine, essa è apertamente superiore alle forze di lei: e chi tenta l' impossibile, pecca sempre, nel concetto dei Greci, poichè spreca inutilmente le proprie forze. Così biasimo e lode si raccolgono sul caro capo di lei; e lo spettatore l' accompagna in tutti i suoi passi colla più viva e dolce compassione.

Se i personaggi di Eschilo peccano, e quelli di Sofocle errano; quelli di Euripide vogliono apparire del tutto innocenti. Quando vediamo che uno il male se l' è proprio voluto e meritato, scema o svanisce la nostra compassione per lui. In Sofocle la passione è introdotta appunto per tramutare il peccato in errore, e far apparire degno di pietà chi, errando, s' è attirato il danno. Euripide, che vuol vincere Sofocle nell' arte di destar la compassione, introduce le violente passioni non solo per attenuare la colpa, ma per cancellarla, e far apparire i suoi personaggi vittime innocenti d' un prepotente destino. La gelosia in Medea, l' ardore amoroso in Fedra sono di tal fatta, che chi n' è preso invano ci resiste, non è più padrone di sè, non fa più nulla, ma soffre, diventa stromento di

forze estranee a lui. La fantasticheria d'Antigone diventa furor cieco in Medea. E in Euripide sono molti appunto gli scioglimenti per intervento divino, senza del quale farebbe non solo compassione e pietà, ma orrore e raccapricio veder l'uomo di tempra pur buona, che senza colpa, senza errore, ma perchè le cose vogliono così, perchè il fato lo incalza, si attira addosso gravissime sciagure. Euripide fu detto da Aristotile l'autore più tragico di tutti, non però di tutti il migliore. Chi fosse il migliore, lo vide l'acutissimo Aristofane. Nel modo in cui Euripide considera la libera volontà umana rispetto alla passione, alla forza delle cose, noi troviamo un regresso rispetto a Sofocle: Euripide s'accosta a un certo quietismo, a una indifferenza morale, che giustifica tutto. Il senso del lecito e dell'illecito, il senso della moralità sta per andarsene; sta per esser negata ogni efficacia del nostro libero volere. Euripide in fatti appartiene alla nuova generazione ateniese, educata dai sofisti, buona a negare e a distruggere il vecchio: il poeta ride degli dei che mette sulla scena, della religione popolare; ma non sa sostituirle nulla di migliore.

Mentre Eschilo è alcun poco pedantescamente morale, ed Euripide è licenzioso: Sofocle sta nel giusto mezzo. Eschilo dipingeva eroi e semidei; Sofocle uomini, come dovrebbero essere; Euripide

uomini, quali erano i suoi contemporanei. Euripide accetta la vita, quale se la trova dinanzi; e aguzza anzi tutto il suo grande ingegno per giustificarla, per farla apparir bella. E l'arte quindi comincia in lui a mancare al primo suo scopo, ch'è di rappresentare il meglio.

Parallela alla tragedia muove la comedia greca. Come le vittorie contro i Persiani e la nuova fortuna aveano fatti molti caratteri temerarii, facili a eccedere nell'uso delle proprie forze, così le medesime cause aveano contribuito a produrre molte tempre fiacche, molti caratteri, che sotto l'apparenza di forza e di sapienza, celavano reale mollezza e ignoranza dei veri interessi della vita.

La tragedia avea voluto correggere gli eccessi del volere: la comedia volle correggerne il difetto. La tragedia, mettendo in contrasto la grandezza e bontà intrinseca de' personaggi colle dolorose conseguenze di qualche loro eccesso, destava la compassione; la comedia, mettendo in contrasto la grandezza e bontà apparente, imaginaria dei personaggi colla pochezza reale della loro forza e rettitudine, desterà il ridicolo. Si ride d'un millantatore, che alla prova vien meno; si ride d'un uomo che si spaccia per un gran furbo, e poi si lascia corbellare dagli altri; si ride anche d'un sapiente (e si chiami pur Socrate), che mentre,

obliando la terra, a bocca aperta, specula nel cielo, vien servito dagli uccelli d'inattesa colazione.

La comedia antica, rappresentata da Aristofane, s'occupa della vita politica, e mostra la nullità de'nuovi uomini popolari, che con mezzi d'ogni sorta s'ingegnano di adescare il vecchio *demo* ateniese. Aristofane è un conservatore, come Eschilo.

Della comedia mediana troppo poco sappiamo: la critica letteraria fu il suo campo favorito, quando il campo politico le fu chiuso dalla tristezza dei tempi.

La comedia nuova di Menandro, di Difilo, di Filemone, che ci è nota per i rifacimenti latini, s'occupa unicamente della vita privata: giovinotti buontemponi, parasiti insaziabili, servi astuti, etere eleganti, vecchi avari popólano ed animano la scena. Rivive qui davanti a noi la vita molle, fiacca, tutta amori e divertimenti della gioventù ateniese, immemore ormai dell'antica grandezza; e rivive con tal brio, con tal grazia che ci fanno amare que'giovani scappati e quelle insaziabili etere. Poichè, veramente, a me pare che la comedia di Menandro questo abbia di comune colla tragedia di Euripide: ch'essa non dipinge più le debolezze della vita ateniese coll'intenzione di far nascere nello spettatore l'idea d'una vita più bella, di mostrar difettosa questa vita reale; ma, accettandola qual era ed approvandola, fa consistere il

maggior pregio dell' arte nella verità della pittura, e nella piacevole novità degli intrecci e degli scioglimenti dell'azione. Euripide finiva col far responsabile di tutto la passione, e giustificare la impotenza dell' umana volontà contro di lei; Menandro veniva in fondo a dipingere quella impotenza della volontà umana, quale si rivelava nella vita comune, e la facea parer bella e gradita.

E se così l' arte comincia a decadere, la vita in Atene è decaduta da un pezzo. Menandro viveva al tempo di Alessandro Magno. Il centro della politica greca s' era portato più in su, tra genti semibarbare, in Macedonia. Alessandro, sottentrando ad Atene e a Sparta nella direzione delle cose politiche, esagerò, come sogliono fare tutti i rozzi, il concetto nazionale greco della lotta contro l' Oriente. La Grecia, condotta da Atene, avea respinto le invasioni asiatiche e s' era poi contentata di assicurarsi contro invasioni novelle occupando le coste dell' Asia minore. Alessandro tentò addirittura la conquista dell' Asia; più che ingrandire e abbellire la patria antica, e' vuole crearsene una nuova: a lui, più che la parsimonia greca, piace il lusso d' Oriente. E' visita la tomba di Achille e porta seco i canti d' Omero; ma non riesce ad essere un nuovo Achille, nè a procurarsi un nuovo Omero. Gli storici austeri lo trattano ormai da cavalier di ventura; e le sue imprese fu-

rono narrate da favoleggiatori e da romanzieri. A tal persona, tal saluto, dice il proverbio; e all'impresa romanzesca di Alessandro Magno rispose il romanzo.

La conquista dell'Asia e la fondazione dei regni greco-asiatici e dell'egiziano, benchè abbiano realmente contribuito alla diffusione della scienza e dell'arte greca, contribuirono anche senza dubbio a dare l'ultimo tracollo alla vita ellenica; la mollezza orientale, a cui da per sè già inclinavano i Greci, penetrò più largamente nei costumi: la facilità delle ricchezze, gli improvvisi mutamenti di sorte nelle guerre tra i successori d'Alessandro, finirono a persuadere i Greci che la vita non diventa quale si vuole e si fa, ma sia quale i casi la fanno: che il miglior partito era adunque godere quanto più si poteva, se il godimento s'offriva; e ridere in faccia alle sciagure e sprezzarle, se per caso capitavano addosso: l'epicureismo e il cinismo entrarono in campo, e governarono la vita.

Nel più tranquillo e felice de' nuovi regni, in cui s'era sparpagliato il grande impero d'Alessandro, noi incontriamo ancora un bel fiorimento letterario; ma in Alessandria più che l'arte fiorisce la scienza, o, quel ch'è peggio, l'una si confonde e si mescola coll'altra nella poesia scientifica. Callimaco, mancando del forte senno e del vivace sentimento de' lirici antichi, compone fati-

cosamente le sue dotte poesie; Apollonio vuole ritornare colla epica alla semplicità d'Omero, ma il suo poema sulla spedizione degli Argonauti ha l'andamento d'una cronaca, e gli abbellimenti poetici ci sono appiccicati, e la descrizione di luoghi e di esseri nuovi vuol crearvi quel maraviglioso, che Omero facea risultare dalla naturale grandezza dei fatti e dei personaggi. Un fresco zampillo di poesia fa scaturire Teocrito, co' suoi idillii della vita rustica siciliana. Ma l'idillio è una delle ultime forme della poesia, come quello che non rappresenta più un'azione ma uno stato, la quiete, il dolce vegetare di gente ingenua e rozza. L'ideale di questo mondo alessandrino è adunque lo stato rozzo anteriore ad ogni coltura, quale si mantiene nelle campagne: questi Alessandrini sono vecchi, che vorrebbero rifarsi fanciulli, e bamboleggiare con loro.

Più tardi Luciano riderà allegramente di questi vecchi rimbambiti, che ritornano alle superstizioni antiche, o abbracciano ansiosi le nuove; e darà la spinta al romanzo satirico.

Più tardi ancora nessuno avrà più il coraggio di ridere per cotali debolezze senili: tutti saranno deboli e snervati; e il genere letterario di moda sarà il romanzo amoroso, tutto casi ed avventure, che s'incaricano di solleticare e di ritornare a un po' di vita la frolla generazione rimbestialita.

Il periodo alessandrino va dal 300 avanti Cristo al 300 dell' età nostra, dalla morte di Alessandro a Costantino il Grande. È un periodo di decadenza continua, è una vittoria tacita, lenta ma sicura del romanticismo orientale sovra il classicismo ionico-ateniese; è una vittoria dell' Oriente sulla Grecia, suo primo e glorioso antagonista in Occidente.

IV.

Ma nel periodo alessandrino, mentre la Grecia declina, è venuto sorgendo ed acquistando prima materiale potenza, poi anche valore spirituale, un' altra nazione, che d' ora innanzi farà suo il concetto dalla vita classica greca, e cercherà di trasmetterlo a tutto l' occidente europeo. Viene la volta di Roma; tocca all' Italia rilevare la Grecia, mantener alta la idea del meglio nella vita e nell' arte, e difenderla ancora un buon pezzo contro le dissolventi influenze orientali.

Percorrendo d' uno sguardo la storia di Roma, dalle piccole origini alla sua immane caduta, si vede, parmi, abbastanza chiaro che una duplice lotta, vittoriosa prima contro i Galli e i Cartaginesi, sciagurata di poi contro i Germani e gli Arabi, determina il suo periodo ascendente e il

suo periodo discendente, spiega il suo fiorire e la sua rovina.

Appena Roma aveasi fatto un po' di largo tra le popolazioni affini del Lazio, dell'Umbria, del Sannio e dell'Etruria, essa incontrava minacciosi al nord i Galli, che, sospinti forse da genti germaniche, aveano valicate le Alpi e cercavano una patria migliore in Italia. E i Galli furono vinti, arrestati ne' loro movimenti e assimilati. Al sud, dove le molli colonie greche non potevano opporre seria resistenza, il vero nemico, che toglieva specialmente le vie del mare, erano i Cartaginesi; e poichè questa gente di sangue diverso non poteva essere assimilata, venne interamente o scacciata o distrutta.

Nell' anno 480, il giorno stesso in cui gli Ateniesi abbattevano la grandezza persiana a Salamina, un principe greco, Ierone di Siracusa, conduceva i greci coloni contro i Cartaginesi ad Imera che disfaceva in numero di ben 300,000. Ma nè Siracusa, nè le altre città greche di Sicilia potevano alla lunga resistere a questi Fenicii, che s' erano acquistato il dominio di tutto il mediterraneo, tenendo Corsica e Sardegna e buona parte di Spagna. Sottentrarono i Romani; e coperti com' erano dalla Grecia da ogni diretta invasione orientale, combatterono il nemico che li minacciava pigliando le vie del nord-est, come i Galli, o quelle del sud come i Fenicj.

Questa guerra fu lunga, e talvolta disastrosa. Ma dopo che Roma, come Atene davanti ai Persiani, ebbe a tremare di Annibale, che, presa la via dei Galli, s' era collegato con loro e avea percorso vittorioso l' Italia, le sorti si mutarono; e in breve Spagna, Sardegna, Sicilia e la costa africana furono purgate dal vecchio nemico. Vinta Cartagine, Roma era sicura, e potea con tranquillità dedicarsi alla cultura interiore, agli studj del bello. E il feroce vincitore si lasciò vincere dalla Grecia conquistata, acquistando, con questa spontanea e devota sommessione alla civiltà greca, gloria non minore di quella guadagnata sui campi di battaglia contro i Galli e contro i Cartaginesi.

La letteratura latina si stende parallela al periodo greco alessandrino; sennonchè cogli ultimi suoi prodotti s' addentra nell' età greco-bizantina. Ci conviene scorrerla brevemente, tenendo d' occhio in ispecie l' epopea e il dramma.

La prima grande impresa nazionale avea dato materia ai poemi greci; e così avvenne anche a Roma. Ennio trattò ne' suoi Annali tutta la storia romana da Enea fino a' suoi tempi, compresavi la guerra gallica e la prima cartaginese; e in un poema encomiastico, diretto a Scipione, ritoccava quest' ultimo soggetto, che già prima era stato cantato in versi saturnii da Nevio. La lotta con Cartagine ben dovette più d' ogni altra col-

pire la imaginazione de' poeti, e parer degna d' eterna memoria; ma sòlo più tardi l'occhio potè coglierla nel suo insieme grandioso, e sceverarne la parte più importante; e Silio Italico cantò la seconda guerra punica, e milledugento anni dopo, il Petrarca ritornò allo stesso argomento nella sua Africa latina.

Ma se in questi poemi c' era la buona intenzione dell' arte, manca però l' arte stessa. Il titolo solo del grande poema di Ennio, ch' era degli *Annali*, ci rivela ove stèsse il difetto. Questi poeti lottano per ottenere al tempo medesimo due scopi, la esattezza storica e la bellezza poetica: essi non hanno dinanzi a sè una materia già passata per la tradizione popolare, già abbellita per un processo di scelta naturale; e non hanno neanche il senso o il coraggio per tentare essi stessi questa operazione preliminare. E così Nevio, Ennio, Silio Italico furono giustamente dimenticati dai posteri, poichè la loro vece fu assunta e nobilmente compiuta da Tito Livio.

E Virgilio? Virgilio, come altri poeti suoi contemporanei, avea in mente un poemetto in lode di Augusto, e della gente julia. A misura che svolgeva il soggetto, se lo vedea pigliare proporzioni sempre maggiori. Ennio gli stava dinanzi nella sua rozza grandezza, ma egli tenea l' occhio piuttosto ad Omero. E così le lodi della gente julia

si allargarono nella storia mitica del pio Enea, e delle lotte sostenute per la fondazione del nuovo regno latino. L'Eneide virgiliana non è solamente un bel lavoro letterario, messo assieme con luoghi destramente rubati ad Omero, a Pisandro, ad Apollonio; ma ha anche un'importanza nazionale in questo, che, mostrando la fratellanza originaria dei Greci e dei Romani — *Sic genus amborum scindit se sanguine ab uno* — sanciva l'autorità d'Augusto e del nuovo pacifico impero sottentrato ai Greci nella direzione delle sorti umane. Il pio Enea è l'ombra del pio Augusto: e gli dei, che hanno condotto l'eroe trojano per i mille perigli della vita, tuteleranno anche il glorioso nepote.

Per pittura viva e vera de' caratteri, per condotta artistica, per sonorità di verso, Virgilio sta certo al di sopra di Apollonio; ma resta anche molto al di qua d'Omero. Chi se ne vuol sincerare, paragoni un solo istante Enea e Turno con Ettore ed Achille; e vedrà come i due eroi virgiliani altro non sieno se non caricature dei due omerici; e come freddo e fiacco e macchinale sia in ispecie quell'Enea, che non sa muovere un dito se gli dei non tirano il filo, di fronte a quell'Ettore, pio anch'esso ed amoroso verso gli dei tutori della patria, verso i vecchi genitori e la sposa infelice, ma uomo sempre, fidente più che in altro nel proprio valore, nobile vittima, non d'oracoli

oscuri, ma d'un sacro dovere, d'un dovere schiettamente umano.

Far grandi cose, era l'obbiettivo della vita greca ne' suoi momenti migliori; soffrire grandi cose, sarà l'obbiettivo della vita cristiana medievale. Nella via di mezzo si colloca il mondo romano che proclama: *agere et pati fortia, romanum est!* Il Greco era sensibile al dolore, e non ne affettava punto quel disprezzo che fu di moda fra i più rozzi Romani. L'uomo buono, che nel tentar grandi cose s'illude, e soffre una catastrofe di fortuna, diveniva per i Greci obbietto di viva compassione. E i Greci ebbero perciò una grande tragedia. Non i Romani; che nel dramma non han nulla di grande. E non potevano averlo. Un popolo che applaude a un gladiatore, il quale nell'arena assesta un bel colpo, o a un altro che mortalmente ferito cade senza batter palpebra, col sorriso sul labbro: questo popolo rinnega uno dei più dolci sentimenti umani, e non saprà compatire nè Edipo, nè Antigone, nè Filottete, o arrossirà forse per loro di sentirli uscire in sì alti lamenti. Il piangere, l'intenerirsi non è cosa da romano; e il dovere è là rigido, e vuole a questo o a quel modo; e Bruto condanna a morte i figlioli, e un altro Bruto pugnala il padre suo. Qui si rinnega la umanità, e la si rinnega in nome d'un eroismo che può piacere visto nella storia, alla

distanza di tanti secoli; ma considerato da presso riesce, parmi, ributtante.

I più antichi poeti latini s' occuparono a tradurre le tragedie greche; ma non pare incontrassero molto favore presso il publico. Più tardi altri tentarono argomenti patrii o liberamente trattarono argomenti greci; e la storia letteraria ricorda i nomi di Vario, di Pollione, d' Ovidio; e noi possiamo leggere ancor oggi le retoriche e fredde tragedie del buon Seneca. Ma tutti questi non erano che esercizj letterarj: la vera tragedia romana, come la vera epopea, non è scritta in versi, ma in prosa, e sta entro le storie di Sallustio e di Tacito. G. Cesare, persona epica e tragica al tempo stesso, scrive nei Commentarj della guerra gallica una grande epopea, e in quelli della guerra civile la più interessante delle tragedie romane.

La comedia latina è uno dei fenomeni letterarj più curiosi ch' io mi conosca. Plauto e Terenzio per lo più traducevano addirittura dal greco, ovvero, per accrescere l' interesse della favola, mescolavano in una due comedie originali. Del valore artistico di questi rifacimenti è difficile giudicare, mancandoci il testo greco; e i pochi cenni che i commentatori ce ne danno, non farebbero piegare il nostro giudizio in favore de' poeti romani. Comunque sia di ciò, certo egli è che le comedie latine tradotte dal greco, furono sentite e gustate in Atene in

modo diverso che a Roma. Menandro ritraeva in Atene la vita comune, con tutte le sue bassezze e i suoi dolci difetti, e non sempre si vede ch'egli dipingesse quella vita per mostrarla ridicola. Ma le sue comedie, portate sulla scena romana, si trovavano di fronte a un publico molto più austero, più rozzo; a un publico, che non voleva vedere sulla scena stessa ove rappresentavasi la levità greca, costumi e soggetti romani; a un publico che nelle comedie d'argomento romano non voleva che il servitore figurasse di saperne più del padrone; a un publico ch'era moralmente superiore, e guardava quelle comedie divertenti colla giusta compiacenza di poter dire: quelle cose lì avvengono in Atene, ma non sarebbero possibili a Roma, a Roma la va molto meglio. L'obbiettivo adunque dell'arte comica, ch'è di far sorgere in noi l'idea d'una vita migliore colla pittura del peggio, fu raggiunto dalla comedia di Menandro meglio a Roma che non in Atene; e sta qui forse e senza forse la ragione ultima per cui sotto veste romana, e non sotto la greca originale, essa è a noi pervenuta. La comedia greca faceva ai Romani lo stesso effetto che dovette fare sul libero spartano lo spettacolo, a bella posta preparato, degli Iloti ubbriachi.

Così si vede che, se tra i Romani non c'era l'attitudine a crear la comedia, c'era però la capacità di gustarla; e ciò n'è provato anche dal

fiorire della satira, a preferenza di tutti gli altri generi poetici. Con Lucilio, con Orazio, con Giovenale essa toccava altezze lodate e gareggiava colla greca. Così pure nella lirica, specie nell' erotica, Catullo e lo stesso Orazio sostengono degnamente il confronto de' migliori fra i Greci.

Ma la grandezza romana non istà veramente nei poeti epici, o tragici, e nemmeno nei comici o nei lirici; la grandezza romana è tutta nella prosa, è nella eloquenza, nella storiografia, è sopratutto nella giurisprudenza. Il senso vivo, anzi esagerato, del dovere ha trovato qui la sua espressione; come fu esso che pose le solide basi a tutto quanto l' edificio politico della repubblica e dell' impero: — *Tu regere imperio populos, Romane, memento; Haec tibi erunt artes!*

I Greci aveano saputo vivere meglio, nulla aveano rinnegato della natura umana: aveano saputo e voluto essere niente più e niente meno che uomini; e la loro vita e la loro arte è tuttaquanta invasata da una sola idea, da un solo concetto: quello dell' armonia, della bellezza. — I Romani parvero non volersi contentare di questo; e sacrificarono di frequente la bellezza alla solidità, alla fortezza: vollero essere non un popolo d' uomini ma un popolo d' eroi; e lo furono; e una razza così forte, e una vita così vigorosa non si rincontra in altra parte della storia. Ma ogni esagera-

zione d'una qualità si sconta col danno delle altre; e noi che ora alla distanza di tanti secoli consideriamo i fatti dei due popoli, pur concedendo tutta la nostra ammirazione ai Romani, ci sentiamo tratti irresistibilmente verso i Greci, alla loro arte e civiltà, come all'arte e civiltà tipica dell'uomo. E se durante il periodo romano-alessandrino la vita e l'arte romana ci apparisce di gran lunga superiore alla greca; inferiore poi ci sembra a quella del periodo classico jonico-ateniese.

Dai tempi d'Alessandro in poi la vita greca si va lentamente dissolvendo per corruzione interna e per influenze asiatiche; ma il processo di dissoluzione è così lento, che la vita romana la oltrepassa ben presto sulle vie del peggio, una volta che, esaurite le forze nella troppa tensione, rapidamente s'abbandona sulla china. Difficile è trovare nella storia basso-greca qualcosa che rassomigli alle orgie del basso impero romano. Le tempere s'erano qui più rapidamente sfibrate, per lo sforzo sostenuto; e all'eccesso di volere, ora sottentra la mancanza d'ogni volontà, e un bestiale amor dei piaceri sostituisce l'antica austerità pedantesca: la medaglia mostra il suo rovescio. La forte virilità cede il campo alle fiacchezze senili. E così anche nel campo romano viensi preparando un'età di decadenza, un'età di romanticismo, che diremo bizantino-romanza.

V.

È giustamente ammirato il potere assimilativo di Roma, la quale imponeva, oltrecchè le sue leggi, la sua lingua a tutta Italia, alla Spagna, alla Francia, e a parte della costa africana. Ma come la conquista della Grecia, e già prima quella dell'Italia meridionale avea trasmesso a Roma costumi più umani e più fina coltura; così ogni nuova barbara gente, che veniva aggregata al grande impero, trasmetteva a Roma i suoi vizii e la sua rozzezza: e a misura che s'allargava l'impero, scemava la sua civiltà. La conquista dell'Asia fu per i Romani, come era stata per i Greci, causa di più rapida decadenza: il lusso orientale penetrò ben tosto in Roma; e l'Oronte, come dice Giovenale, scorse per il letto del Tevere. Roma così infiacchiva, e diventava impari alle grandi lotte che le sovrastavano contro i barbari popoli che l'Oriente per le vie del nord e per quelle del sud stava per mandarle addosso.

Vittoriosa contro i Galli e i Cartaginesi, Roma avea fermato la propria grandezza; perdente contro i Germani e gli Arabi, l'impero romano declina e cessa d'esistere.

Invano si cerca di difendere fortemente i confini naturali del Reno e del Danubio; invano Co-

stantino porta il centro dell' impero all' Oriente, per poter meglio resistere agli urti continuati delle genti nuove. I Germani passano il Reno e il Danubio, e la Gallia è occupata, Spagna e Italia son corse dagli invasori: l' impero d' Occidente va in pezzi, e i capi barbari giocano colla corona d' Augusto. E l' impero d' Oriente è minacciato ben presto nelle provincie asiatiche dagli Arabi, che occupano l' Egitto, attraversano l' Africa, s' accampano in Sicilia, in Ispagna, corseggiano tutta Italia, e si contendono co' Germani le spoglie del grande caduto.

Così l' Oriente ha stretto la colta Europa da nord e da sud, e la tien serrata tra le sue molteplici spire, e pare voglia tutta coprirla: i due fiumi hanno traboccato, e inondano furiosi il grande campo dell' antica civiltà classica.

Nè vi fu solo la conquista materiale.

Prima che dai Tedeschi e dagli Arabi, la civile Europa era stata conquistata da un altro potente orientale, che tacito s' era innoltrato e avea fatte sue prima le classi inferiori della società, e poi con Costantino era uscito alla piena luce del giorno, e governava sia le menti degli schiavi avviliti che quelle degli sfiaccolati padroni.

Che cos' è? o meglio, che cos' era il cristianesimo? Lo storico, il quale persegue passo passo il cammino dello spirito umano, può ormai rispon-

dere senza odio e senza amore, giudicando anche questo gran fatto, come giudica la vita greca, la romana, la orientale. Il cristianesimo era il culto d'un ideale estremo, delle nostre tendenze spirituali. La cultura greca avea voluto fare degli uomini; la coltura romana volle far degli eroi; il cristianesimo vuol fare angeli addirittura. Il suo principio fondamentale sta nel riguardare la vita presente come un sogno, una penosa preparazione alla vita futura nell'altro mondo, in cui potrà effettuarsi per l'uomo l'ideale angelico. — *Venga il regno tuo!* — prega ogni giorno il fedele cristiano; e forse non sa più che in tal modo egli chiede la morte: poichè il regno di Gesù (e Gesù stesso l'ha detto) non è di questo mondo. E se questo mondo non val nulla, se la vita vera ci attende di là: che armi offriva la morale cristiana contro le difficoltà della vita presente? Bisogna rassegnarsi, *soffrire*, anzi cercare il dolore, come mezzo in cui l'anima si affina. E se discendono i barbari? È una punizione celeste, e si soffra. E se c'è lo sgoverno? se il potere è in mano d'inetti bricconi? Bisogna obbedire ai padroni anche discoli! E se il mondo è tutto corruzione? Si scappi al deserto, e s'aspetti tra digiuni e macerazioni che lo spirito si sciolga alfine dall'impaccio della carne. Lo spirito è in noi la parte buona, l'imagine dell'angelo; il corpo è la fonte d'ogni peccato, è

l' ombra di Satana. Il vecchio mondo greco-romano avea indulto troppo, specie negli ultimi tempi, al corpo: ora veniva la naturale reazione dello spirito, che dava quasi un forte urto all' avversario per ricacciarlo entro i suoi confini, e così si tornasse poi all' equilibrio. Già gli stoici e i cinici aveano predicate queste idee; e così il cristianesimo trovava il terreno meravigliosamente preparato; e di povera setta giudaica ch' esso era in oriente, si fece in occidente florida religione di stato.

A questo modo nella prima metà del medio evo, fin verso il mille, noi vediamo l' occidente soccombere in tutti i sensi nella gran lotta coll' oriente: la disfatta materiale è segnata dalle conquiste germaniche ed arabiche; la disfatta spirituale dalla diffusione delle dottrine religiose di Cristo. E la vita d' Europa appare in questo periodo molto simile a quella che abbiamo incontrato nell' antico oriente: abbiamo qui la tomba della vecchia civiltà romano-greca, e la culla della nuova civiltà moderna: abbiamo un elemento senile, sfiaccolato, che fa le ultime sue prove, e vive di grandi memorie; e uno giovanile e barbaro, che fa le sue prime, e tien l' occhio a un lontano avvenire: da un lato c' è chi si contenta d' essere meno che uomo; e dall' altro c' è chi pretende esser ben più. Il mondo è diviso tra cristiani e pagani; tra corrotti romani e barbari tedeschi.

L' arte (seppur merita un tal nome) l' arte che fiorisce in questo periodo, più che in nessun altro tempo corre dietro ai due ideali estremi, il subumano e il sovrumano, il bestiale e l' angelico. L' antica cultura fa le ultime sue prove nel romanzo amoroso, durante il quinto secolo, con Caritone, Longo Sofista, Eliodoro. È impossibile trovare nei racconti di questi romanzieri un solo carattere: l' uomo ci vive quasi pianta, cui il vento porta da rive lontane il polline fecondatore. La vita de' campi era stata un solletico sufficiente, negli idillj di Teocrito, per il fiacco mondo alessandrino; ma ora non basta più: bisogna che l' amore adoperi tutte le sue droghe de' ratti, dei riconoscimenti, dei casi più bizzarri per solleticare anime e corpi tanto sfatti. Nella vita non si fa più nulla; non c' è più un pensiero che diriga il volere: si lascia che nasca ciò che vuol nascere; e il romanziere seconda questa tendenza, e accumula i suoi casi e le sue strane avventure. L' amor materiale della donna e de' cinedi è l' argomento più serio di quest' arte e di questa vita.

Dall' altro lato c' è un' arte che s' occupa solo dell' amore di Dio, cioè delle aspirazioni a un ideale infinito; e i santi, i martiri, e Cristo stesso, e le storie dell' antico e del nuovo testamento, e la vita futura danno materia a canti epici e lirici e a tentativi drammatici. La poesia religiosa fiori-

sce fra i bizantini con Gregorio Nazianzeno, e tra i latini con Sedulio, Paolino, Aratore; e passa poi ben presto tra i popoli germanici convertiti, facendovi non ignobili prove in Inghilterra con Caedmon, e in Germania con Ottofredo, e coll'ignoto autore dell'Heliand sassone.

VI.

Nella seconda metà del medio evo la vita europea viene lentamente migliorando; e l'arte animosa la precede. E la vita nuova si rivela appunto nella reazione contro i popoli e le idee venute d'oriente.

Come la vinta Grecia avea conquistato il rozzo vincitore romano, così ora la vinta Roma conquistò i barbari vincitori. Il mondo romano, per risorgere, doveva o respingere da sè o assimilarsi i nuovi elementi; e respinse e cacciò infatti gli Arabi; e assimilò i Germani, e le dottrine cristiane. Fu questa l'opera lenta ma perseverante incominciata nella seconda metà del medio evo, opera che fu continuata nell'età moderna, e non può dirsi ancora del tutto compiuta.

Che se nella storia greca, sia nell'arte che nella vita, la lotta contro la prepotenza orientale, lotta sempre vittoriosa, salta subito agli occhi anche

dell' osservatore superficiale; mentre meno facile riesce a vedere la stessa lotta nella storia romana; e difficile riesce a scoprirla nella storia medievale e moderna; bisogna tener conto del fatto, che in Grecia questa lotta si svolge su stretto campo, ed è combattuta da un popolo geniale, che ha sempre piena e viva coscienza degli atti suoi; mentre il campo s' allarga molto, e la lotta si divide a nord e a sud nella storia romana; e nel medio evo e nell' età moderna questa lotta si sparpaglia, e invece di giornate campali, ci offre scontri brevi e scaramucce, e i nemici sono nel nostro campo stesso, cosicchè combattendo contro di loro ci è parso e ci pare ancora di combattere contro noi stessi, contro la nostra tradizione medievale e cristiana.

Io tento per ora di accennare i fatti più importanti di questa lotta durante il medio evo stesso, per veder poi come l' arte, molto meglio della storia, abbia saputo cogliere i momenti più importanti di quella vita, e tener fisse le menti di tutti sul vero obbiettivo della nascente civiltà.

I Germani, popolo rozzo ma docile, presero amore ben presto alle nuove sedi conquistate entro i confini romani, e s' apprestarono a difenderle, prima per conto di Roma, poi per conto proprio, contro i popoli che l' Oriente seguitava a riversar sull' Europa, in ispecie contro gli Unni e altre genti tartariche. Carlomagno era già vinto dalla

civiltà romana, e sognò ripristinare a proprio vantaggio l'Impero d'Occidente. Lo stesso concetto ebbe poi Ottone I; e i Tedeschi, per loro e per nostra fortuna, restarono per lunga pezza collegati coll'Italia. Essi da noi impararono ad essere civili; noi da loro ad essere forti.

E i Carolingii di Francia, per amor di religione, si fecero incontro agli Arabi, che irrompevano di Spagna, e li ricacciarono con Carlomagno ben al di là de' Pirenei, cedendo qui le veci nella lotta ai piccoli regni cristiani del nord di Spagna, che degnamente la continuarono fino alla gloriosa conquista di Granata, fino alla completa espulsione: l'eroe di questa lotta è Rodrigo Diaz, detto il Cid.

E l'opera parziale de' Carolingii e dei piccoli regni spagnuoli fu intrapresa più in grande poi da tutta Europa, che, invitata dai Papi, si levò a far le crociate. La forza brutale de' popoli germanici trovò quì nella sapienza latina, rappresentata ormai dal papato, una guida accorta, che le additava una mèta; la fiacca prudenza latina e la improvvida forza tedesca si collegarono nelle crociate, come si collegano un vecchio e un ragazzo: tutti e due sentono d'aver bisogno l'uno dell'altro per compiere l'opera dell'uomo.

Cotesta lotta contro gli Arabi e i loro successori i Turchi si estese un po' romanticamente, per

uno di quegli eccessi proprj delle genti ancor rozze, fino all'oriente lontano; mentre i Veneziani e le altre città marinare d'Italia, più accorte, adoperavano a scopi pratici ed umani la balda furia dei crociati.

E dello spirito cristiano che avvenne? La risposta è più facile che non paja. Lo spirito cristiano fu anch'esso assimilato, come le genti tedesche, e si fece cattolico romano. Solo insediandosi a Roma potea forse il cristianesimo acquistare tanto ascendente sui popoli del vasto impero e sui barbari; ma solo forse a Roma il cristianesimo poteva essere combattuto in modo sicuro, dovendovisi accomodare, per vivere, ai nuovi bisogni della vita. Tra i monumenti di Roma antica vagava sempre tacito in attesa della riscossa lo spirito classico. E si rifece innanzi un po' per volta, celandosi sotto le spoglie della nuova religione, informandone feste e riti e credenze popolari, e circondando d'un po' di corpo la tanta spiritualità cristiana. A un dato punto il cristianesimo fu romano; credendo sempre d'essere se stesso, era diventato un'altra cosa, che somigliava assai alle antiche religioni del paese.

E i papi scordarono il detto del vangelo, e si crearono un regno in questo mondo; e si unirono cogli Italiani per difendersi dalle piraterie arabiche; e contro gli Arabi armarono i Normanni; e destarono le crociate; più ancora: difesero i comuni

italiani, avanzo di civiltà romana, contro la prepotenza imperiale; e all'imperatore vollero imporre la loro volontà, non tanto come luogotenenti di Dio, quanto come luogotenenti del popolo romano.

Così si veniva materialmente e spiritualmente preparando l'età moderna che fu detta del rinascimento.

Ma prima di toccare di quella sarà buono vedere ciò che in arte abbia corrisposto a questa vita nella seconda metà del medioevo, che siamo venuti scorrendo.

La poesia bestiale del romanzo basso-greco e la poesia angelica delle epopee religiose durano ancora, ma il loro campo è ristretto da una poesia nuova, che cerca di conciliarle e riassumerle: la poesia cavalleresca. Il romanzo lascia la vita privata e i casi d'amore, per trattare le grandi imprese de' popoli, e rialzarsi fino alla epopea. La Spagna ci offre un lungo poema, una cronaca rimata, e una corona di belle romanze che celebrano la gloria del Cid, l'eroe della guerra contro i Mori; e in Francia si cantano le imprese de' Carolingii, e dei paladini dell'impero; e la più bella e più antica canzone è consacrata al prode e pio Rolando, che nelle gole di Roncisvalle cade a tradimento. Nè mancò un lungo poema sulla prima crociata. Nella Germania, la quale avea preso poco e non vivo interesse alle crociate, e molto invece

alla lotta contro gli Ungheri, che di continuo ripetevano le loro incursioni, abbiamo appunto un grande canto epico sulla fine dei Nibelungi; canto, che, secondo ogni probabilità, ha il suo storico fondamento nella distruzione del regno borgognone per opera d' Attila. — Curioso, del resto, che tanto nei Nibelungi quanto nel Rolando, invece d' un' impresa nazionale fortunata, si canti una sventura. Anche questo è un segno del tempo.

A tutta questa materia epica nuova s' aggiunga la materia delle epopee classiche, che vivea ancora nella tradizione. Mentre Bretoni e Franchi, a imitazione de' Romani, vogliono derivare la loro stirpe da un eroe trojano, la guerra di Troja, e la spedizione d' Alessandro sono verseggiate e rimaneggiate in francese, in spagnuolo, in italiano e in tedesco. E così anche da questo lato l' idea dell' antica lotta de' Greci contro l' Oriente s' accoppia nella fantasia de' popoli nuovi alla lotta sempre viva contro l' eterno naturale nemico.

Nè la grande assimilazione del cristianesimo alla civiltà latina si effettuò senza lasciar le sue tracce nell' arte. Questa assimilazione s' era compiuta più specialmente in Italia; e l' Italia diede il poeta-filosofo atto a cantare questo avvenimento di genere nuovo: il poeta fu Dante.

L' obbiettivo del cristianesimo alle origini era, come già dissi, la vita avvenire. E quindi le fan-

tasie devote s' affaticarono ben presto a imaginare come fosse fatto quest' altro mondo: l' Inferno, il Purgatorio, il Paradiso. Le menti non si curavano più di sapere come andassero le cose quaggiù basso, ma come si vivesse lassù. E piovvero le visioni. Una di queste visioni è anche la Comedia di Dante. Ma poichè Dante, pur credendo all' importanza fondamentale dell' altra vita, è crucciato e consolato da questa, e prima che angelo o puro spirito si sente uomo; egli non piglia dalle visioni che la forma, il velo entro cui ravvolge le cose di questa bassa vita. E poichè veste e sostanza sono in lui due cose diverse, la sua forma poetica è di necessità l' allegoria. Ma un' allegoria di genere nuovo. Mentre in fatti l' allegoria, quale la troviamo in Oriente e in quasi tutto il medio evo, rappresenta una vita di genere inferiore all' umana, per esempio, la vita degli animali, per involgervi i suoi concetti di saviezza umana; ovvero descrive la vita degli uomini, per involgervi i concetti di una sapienza divina, come si vuole avvenga, per esempio, nella Cantica di Salomone; qui, nell' allegoria dantesca, troviamo il rapporto inverso. Poichè è vero bensì che anche in lui Virgilio diventa la filosofia morale, Beatrice la grazia o la teologia; ma l' idea fondamentale della Comedia sta nel rappresentare la vita futura come forma e specchio della vita presente. L' Inferno, il Purgatorio e il

Paradiso raffigurano lo stato dell' anima umana nella colpa, nella penitenza, e nella pace della grazia. E così la vita terrena, questa vita che il puro cristianesimo, che l' ascetismo sprezzava come vana ombra e figura dell' altra, diventa l' obbiettivo primo della visione cristiana di Dante, e vi campeggia con tutte le sue passioni, con tutte le sue brutture, con tutte le sue bellezze.

C' è di più. Dante è cristiano e cattolico; ma la vita degli antichi Romani, come confusamente la conosce, lo riempie d' ammirazione, e anch' egli vorrebbe in qualche modo rifarle un po' di posto nel suo mondo. E' si ribella all' idea che il papa s' arroghi ingerenza nelle cose terrene, che abbia lasciata la ricca povertà dell' evangelo; egli non sa persuadersi che questa sia una storica necessità, un' evoluzione verso forme migliori; e però impreca e scongiura; e spera tutto dal rivale de' papi, dallo imperatore, ch' è per lui il natural successore di Augusto, quegli che abbatterà l' orgoglio della corte romana, e restituirà l' antica grandezza. E così cattolico e ghibellino, cristiano e pagano, devoto a Virgilio e a Beatrice, egli sta nella sua meravigliosa grandezza tra il medio evo, che in Italia finisce, e l' età nuova che, reagendo, sottentra.

Petrarca, nella sua ardita ascensione verso il passato, non si ferma più all' impero romano-germanico, o al cristianesimo ideale de' primi secoli;

egli è uomo più fantastico e audace nelle sue speranze, e col Rienzi crede veder risorgere il tribunato di Roma repubblicana. E coi papi non ha più tanta misericordia, nè la reverenza delle sante chiavi lo tiene dallo svergognarli dinanzi a tutto il mondo; e pensa che il valore latino sia sempre ancor vivo. Anche l'idea nazionale è più matura e più chiara in lui che non in Dante, e s'accosta già alle forme che ha preso nei tempi moderni.

Il Boccaccio ha ingegno meno robusto di Dante e anche di Petrarca; ma egli è ricchissimo di senso pratico, si sente uomo, e dell'uomo vuol soddisfare in sè tutti gl'istinti. Mente spregiudicata e tollerante, egli non impreca, ma ride; ride sopratutto de' frati, esageratori in teorica delle tendenze spirituali, e che finivano poi coll'essere più sensuali dei poveri mondani. In ciò che gli altri vedevano un peccato, egli scorge o una debolezza scusabile, o un diritto di natura rivendicato. Così quando le monache si piglian diletto di Masetto, mentre gli *uomini stolti* « si turbano come se contro natura un gravissimo e scellerato male fosse stato commesso; » egli narra piacevolmente il fatto a provare che la cocolla e le bende non tramutano le femmine in pietre. Egli ha dell'uomo un concetto migliore, più vero degli altri, appunto perchè lontano dalle altrui esagerazioni, dalle esagerazioni

degli uomini stolti, i quali, correndo dietro all' impossibile, perdono anche il possibile.

Petrarca e Boccaccio vanno desumendo il loro concetto dell' uomo, non tanto dalla vita contemporanea, quanto dalla vita antica, ch' essi per primi tentano di comprendere e di spiegare. Tutto il quattrocento si mette animoso per la loro via; e il Poliziano e la scuola fiorentina risalgono non solo alla vita classica romana, ma prelibano anche le dolcezze della greca; e con a capo il nobile Lorenzo pensano di riprodurre tra loro la Atene di Pericle. La scuola fiorentina è quasi tutta pagana, ed esagera anzi il suo paganesimo nella vita e nell' arte per reazione allo spirito cristiano, che dominava ancora la folla, e avea dominato fin poco prima anche i migliori.

Il medio evo in Italia era bello e finito nel quattrocento, la vita s' era rifatta armonica, erano stati riconosciuti i diritti della carne, senza negare quelli dello spirito; s' era rinunciato dai nostri ad essere semidei, a patto di diventare uomini interi. E in politica, se non c' era unità nazionale, pur la penisola era governata da principi o italiani o italianizzati; e Lorenzo il Magnifico tentava di raccogliere nelle sue mani tutta la direzione d' Italia. Un giovine di casa Medici, un allievo del Poliziano, tutto ammirazione per la vita schiettamente umana della antichità, stava per montare sul trono pa-

pale; e simboleggiare in sè, successore di Pietro e vicario di Cristo, Roma pagana risorta.

In Italia il medio evo era passato; l'Oriente era stato debellato nella materia e nello spirito: le genti tedesche del nord s'erano naturalizzate, e i Lombardi nulla più sapevano delle loro antiche parentele; il mezzodì era libero da un pezzo dal dominio degli Arabi; il cristianesimo al centro erasi mutato nel romanesimo; e i migliori Italiani sentivansi chiamati a continuare la vita italica antica, a cancellare, a far obbliare colla nuova cultura la brutta macchia dei tempi di mezzo.

Il medio evo era finito per noi; ma non era finito per il resto d'Europa. E, bene o male che sia, la vita moderna, pur avendo qua o là il suo centro più splendido, si muove unita, e vuol trascinare insieme tutto il gran corpo delle nazioni novelle. Ora, la gran massa da trascinare fa rallentare il movimento, o lo arresta, o fa anche retrocedere chi già troppo animoso fosse avanzato. E così al cristianesimo romanizzato, a questo spirito pagano che si celava sotto i nomi e le vesti cristiane, si oppose dapprima nella stessa Firenze il Savonarola, poi in Germania e in Inghilterra i riformatori religiosi; e per contraccolpo fra noi il concilio di Trento. E l'Italia educata, splendida, ricca di vita e d'arte, destò le invidie delle altre nazioni ancor rozze e povere, le invidie di Francia

e di Spagna, che scesero fra noi quasi a scuola, come a scuola di civiltà erano prima e spesso venuti i Tedeschi. L'Italia ha bensì un suo massimo fiorimento artistico nel cinquecento; ma poi sopraffatta da questa reazione, da questa resistenza del rimanente d'Europa s'arresta e indietreggia, aspettando quasi che le nazioni sorelle la raggiungano, per proseguir poi di conserva l'arduo cammino del meglio.

CLASSICISMO E ROMANTICISMO

NELLA STORIA UNIVERSALE DELLE LETTERE

PARTE SECONDA.

I.

L'età moderna, come ebbi già ad accennare, non fa che proseguire la grande opera incominciata, per la vita e per l'arte, nella seconda metà del medio evo.

Ben è vero che contro il rinascimento umanistico, quasi compiuto in Italia già fino dal quattrocento, sorge da un lato la riforma religiosa dei Tedeschi, che vogliono ricondurre lo spiritualismo cristiano a tutta la sua primiera purità, come in Italia avrebbe voluto far Dante e tentò poi di fare per un momento il buon Savonarola co' suoi piagnoni: cosicchè i Tedeschi mostrano sul più bello di voler retrocedere verso il rozzo teutonismo, e intralasciare quell' assimilamento della civiltà latina, che era, come io dissi, una delle condizioni necessarie per il risorgimento della civiltà occidentale.

Ben è vero ancora che, appunto, mentre l'Italia si bea nella sua vita novella, Venezia rima-

sta quasi sola nella gran lotta materiale contro l' Oriente, comincia a mancare; e i Turchi, i quali da un pezzo aveano circuito Costantinopoli, ricovero delle estreme reliquie della greca cultura, occupano quell' ultimo baluardo sulle porte d' Europa, e s' avanzano minacciosi per l' Ungheria e corrono i nostri mari; e così anche materialmente pare che l' Europa possa novellamente soccombere sotto l' urto de' rozzi nuovi popoli che l' Oriente continua a riversarle sopra.

Ma dall' altro canto, se la Germania s' impenna e minaccia disertare la buona antica bandiera, e la parte orientale d' Europa, in cui senza dubbio c' erano meno promesse d' un florido avvenire, va perduta per il risorgimento iniziato in Italia; noi vediamo la Spagna cacciare gli ultimi avanzi di dominazione moresca e porre saldo piede anche sulla costa africana; vediamo il Portogallo spingere animoso le sue navi lungo la costa africana, passare il Capo, e ricercare questo Oriente (oggetto di tanta paura e di tanto desiderio per tutta Europa) fin nelle più centrali regioni; vediamo un italiano partire di Spagna alla volta d' occidente, ma sempre ricercando l' oriente, curioso quasi di risalire per quella via alla fonte ignorata, onde moveva tanta onda incessante di popoli; vediamo infine quasi tutta Europa collegarsi ancora

una volta e battere i Turchi a Lepanto, e sgombrar di corsari il mediterraneo.

E dalla medioevale confusion delle nazioni, le nazioni novelle cominciano a svolgersi, a delinearsi, a formarsi. Mentre la Spagna ha raggiunto la sua nazionale unità e quindi grandeggia; l'Inghilterra lascia stare la Francia, termina la sua lunga guerra civile, e ha campo di sviluppare l'interna prosperità; e la Francia, libera dalla dominazione inglese, viene raccogliendo in forte corpo le sparte sue membra, abbatte a poco a poco il feudalismo, e all'anarchia medioevale sostituisce qualche cosa, che non è certo perfetta, ma senza dubbio è migliore di questa: il poter regale assoluto, ma splendido e sicuro. Solo più tardi, dopo che la Francia ha goduto i beneficj di questa sicurezza, e le classi popolari, cresciute in prosperità, si sentono chiamate a godere anch'esse i diritti de' nobili e dei prelati, l'autorità regia assoluta, insieme coll'autorità religiosa a cui s'era collegata, comincia ad essere sordamente scalzata; e gli enciclopedisti francesi precorrono e apparecchiano quella grandiosa rivoluzione, cui, volendo o non volendo, prende parte tutta Europa; ed è come l'atto più importante nella lotta interiore del mondo moderno contro lo spirito medioevale. E la repubblica francese proclama i diritti dell'uomo, la libertà di coscienza, la dea Ragione; e nel tempo istesso la Germania

mette fuori una plejade di grandi pensatori e d'artisti, gli uni a predicare gli stessi principj, gli altri a rappresentare una umanità ideale, modellata su quelli, e a porre così le salde basi di quella grandezza politica, che cominciata allora con Federigo II, si compiva alla fine sotto gli stessi occhi nostri.

In questo grande movimento verso il meglio, in questo mirabile ritorno del mondo moderno verso il segno antico, verso la civiltà umana di Grecia e di Roma, l'Italia fu la prima a sorgere, ultima la Germania: e le due civiltà, la nostra del quattro e cinque cento, e la tedesca del sette ed otto cento hanno un lato splendido e un lato tenebroso, e si completano a vicenda. Mancò alla nostra civiltà l'intimo sostegno della coscienza, la serietà; e come reazione diretta contro lo spiritualismo cristiano fu un po' epicurea, materialista; e come reazione al Dio che tutto vede e provede, adorò quasi un Dio che non vede e non fa nulla, il Dio Accidente; fu civiltà elegante e lucente di fuori, non intima, non profonda. — Alla civiltà tedesca manca la eleganza e la morbidezza della nostra; ma essa è più cosciente ed onesta: non s'appoggia più sul sentimento religioso, ma sulla scienza e sull'arte; non s'accontenta della superficie, anzi troppo spesso la spregia; ma vuole lo spirito interiore, l'anima.

Riserbandomi di dare sul fine un cenno della vita politica europea nel nostro secolo, allorchè verrò a parlare di quel movimento che nella storia dell' arte si conosce sotto il nome di romanticismo, io passo ora a tratteggiare i fatti letterarj di maggiore importanza, che accompagnarono nell' arte il movimento politico e sociale, or ora accennato, dal quattrocento a tutto il settecento. E restringerò il discorso quasi interamente alla epica e alla drammatica, e tratterò separatamente i due generi, tanto più che riesce di farlo con poca o nulla offesa delle ragioni cronologiche.

Come la lotta della Grecia confederata per contenere l' Oriente entro i suoi limiti, e i fatti più strettamente connessi a questa grande impresa nazionale aveano dato argomento nell' Iliade e nell' Odissea all' epica jonica; così di tutta la materia epica medievale fu conservata viva fino alla nuova età soltanto quella parte che si riferiva più o men direttamente alla lotta dell'Europa contro l'Oriente, o contro gli elementi orientali; e tra le imprese di Carlomagno il poeta prese a trattar quella che nella storia reale pare aver pochissima importanza, ma ne aveva moltissima all' occhio acuto di lui.

La grande azione che dà unità di tempo e di luogo al poema dell' Ariosto è questa guerra contro i Mori, che, venuti di Spagna, d' Africa e d' Oriente, hanno invaso la Francia, assediato

Parigi, e vengono respinti oltre i monti e oltre il mare.

Il Tasso, ingegno meno poetico e più calcolatore, s' appiglia a un' altra impresa dell' Europa intera contro l' Oriente, alla prima Crociata, che vive ancor chiara nella memoria de' popoli; mentre agli smemorati s' incaricano di farla ricordare i Turchi, l' antico avversario, che minaccia dalla stessa banda,

Dall' altro canto i perigliosi viaggi di scoperta nell' Oriente, intrapresi per la via del sud, sono cantati dal portoghese Camôes; e i misteri e le meraviglie delle Indie occidentali trovavano il loro visitatore e cantore nello spagnuolo Ercilla, autore dell' Araucana.

Così l' epica moderna ha due poemi da contrapporre all' Iliade, e due altri da mettere a fronte dell' Odissea; e le due grandi penisole del mezzodì d' Europa occupano nella storia letteraria moderna il posto che nella greca è tenuto dalla Jonia. Ma i quattro poemi moderni sono ben lontani dal valere i due antichi; e la causa di tale inferiorità non istà tanto negli autori, quanto nel loro secolo, nell' ambiente politico e morale in cui si sono svolti.

Poichè a costituire la grande opera d' arte due elementi essenziali devono concorrere: la bontà dell' obbietto rappresentato, e la bontà della rap-

presentazione. L' epica rappresenta con evidenza i fatti migliori, i fatti belli dell' uomo e delle nazioni; e per avere il buon poema occorrerà che il cantore sappia dare alla sua esposizione la evidenza, e sappia e possa scegliere il fatto bello.

Ora certamente nessuno vorrà dire che Ercilla, Camôes, il Tasso, e più di tutti l' Ariosto non posseggano in alto grado l' attitudine a rappresentare con evidenza poetica tutto quanto loro suggerisca e componga la fantasia. A ragione quei critici che tutto fanno dipendere dalla forma, cioè dalla netta ed evidente rappresentazione, trovano nell' Ariosto il poeta de' poeti; ed io stesso non dubito di anteporlo sotto questo rispetto a Virgilio e a collocarlo dallato ad Omero. Ma poi a questi critici adoratori della forma, o come essi s' intitolano, dell' arte per l' arte, vien voglia anche di domandare: fate voi lo stesso conto d' un artista che disegna tavole anatomiche, e d' un altro che vi dà la Madonna della Seggiola? Vi pare egli indifferente che il pittore e lo scultore vi ritragga gente storpia e gobba, oppure vi renda la imagine dei tipi più belli ch' egli incontra nelle sue artistiche esplorazioni? Nè voglio già dire che il Tasso o l' Ariosto disegnino tavole anatomiche o dipingano storpj e gobbi. Essi cercano anzi nella materia epica offerta dalla tradizione poetica o storica quanto v' ha di migliore; e basta confrontare, ad esempio, le

figure del Boccaccio, del Pulci e del Bojardo con quelle dell' Ariosto e del Tasso, per vedere come questi due grandi scegliessero con gusto squisito e con senno fatti e persone. Ma la botte non dà che del vino che ha; e l' Ariosto e il Tasso non poteano trovare ciò che il secolo non possedeva: una vita veramente umana.

Che concetto della vita mostra in fatti d'avere il Tasso? Qual è il meglio ch' egli rappresenta? I suoi eroi ritraggono un po' tutti del *pius Aeneas* virgiliano; egli canta le armi pietose; e queste armi pietose sono dirizzate contro l' Oriente, non perchè i Franchi abbiano uno scopo loro proprio, una idea nata dentro il cuor loro; ma perchè dal cielo è risonata la voce: Iddio lo vuole. La gran faccenda del Tasso, come anche del Camões, è la macchina: gli occorre qualcuno che su nell' alto o giù nell'abisso diriga gli avvenimenti, e li conduca a buono o a mal fine; il poeta ondeggia prima fra la magia e la religione; e, secondando le tendenze del tempo, che ormai risentiva gli effetti della reazione cattolica, si risolve per la religione, per una provvidenza divina, la quale dà tutto e fa tutto lei, cosicchè quasi non si capisce a che scopo abbia scomodato i Franchi d' occidente. E così, giacchè gli eroi sono strumenti in mano d' un poter superiore benigno, tutta l' azione narrata dal Tasso, riesce fredda, e l' interesse s' avviva solo negli episodii

idillici, in cui non c'è più azione, ma stato, ma quiete, un dolce far nulla, ossia viver d'amore.

E l'Ariosto? Mettiamo, in luogo d'un Dio provvido, un Caso cieco, la Fortuna; invece d'uno scopo superiore, nessuno scopo netto; e tutto il resto s'assomiglia. I suoi guerrieri quindi pigliano di rado la cosa sul serio; lottano quasi per esercitarsi alla scherma; feriscono, non per abbattere l'avversario, che allora non si potrebbe più adoperare nei canti seguenti, ma per mostrare che sanno fare bei colpi. Vanno di qua e di là, s'uniscono, si separano, secondo lor frulla in capo. Orlando lascia nell'imbroglio Carlo imperatore, per correr dietro a una civettuola del Cataj, che ha fatto girare la testa a mezzo il campo saracino e cristiano. E la testa gira anche ad Orlando. — Il titolo stesso del poema ariostesco contiene la più grave accusa che gli si possa fare. Orlando furioso! È la storia d'un eroe matto; e matti, se non furiosi, sono altri tra i campioni delle due parti; e i cervelli abbondano su nella luna, ove il buon Astolfo trova gran parte anche del proprio, e, peggio ancora, quello dello stesso poeta. Cotesta pazzia universale è la negazione del vero concetto umano, è la negazione dell'accordo fra il fatto e il pensiero. E fatti, anzi, nell'Ariosto non ci sono; ci sono casi, venture, una più strana e meravigliosa dell'altra; e nella loro piacevolezza sta il

pregio del poema. Noi leggiamo, e nei luoghi più patetici non sappiamo se piangere o ridere; e nei luoghi più terribili, se tremare o stringerci nelle spalle: e dappertutto non sappiamo se proseguire o buttar via il libro. E lo buttano via molti; e non hanno torto, perchè quello è un ideale frivolo, perchè quella non è vita umana nel suo pieno significato. E lo ritengono molti altri, perchè quella è una forma trasparente, magica; perchè quello è un mondo frivolo ma piacevole, spensierato, elegante, idillico, quale potè piacere nel cinquecento, e quale tuttora può piacere a quanti non hanno della vita una più seria e profonda concezione.

Il pio Enea e il pio Goffredo sono tutti e due discretamente insipidi; ma quanto sta sopra ad Orlando l'Achille d'Omero! Achille è appassionato, violento; e per avere allegra vendetta d'Agamennone, lascia che i Greci vengano respinti alle navi ed Ettore vi lanci il fuoco; ma questo stesso Achille è tenero amico, è prode più di tutti, è pietoso verso il vecchio Priamo, che viene a chiedergli la salma del figliolo. Achille è un carattere che tocca gli estremi, ma resta sempre umano. Orlando, appena esce di riga, n'esce per di buono, e' diventa furioso, e furioso per amore: e' fa mille prodezze, svelle quercie, e uccide villani; ma sono prodezze che non fanno altro che provare la sua

pazzia. Ed è curioso che il carattere meno umano di tutto il poema sia quello del suo protagonista.

In conclusione nè il Tasso nè l'Ariosto hanno un concetto vero della vita; l'uno la fa troppo seria, l'altro troppo frivola; l'uno mette in azione gli uomini per cause superiori, sovraumane; l'altro per cause inferiori, subumane; e così, volendo troppo o troppo poco, tutti e due falliscono tanto quanto la méta vera.

II.

Sennonchè l'Ariosto mostra qua e là d'essere superiore agli eroi che mette in scena: egli stesso non li piglia ben sul serio, e a volte, dopo averne contata qualcuna delle più maravigliose, di quelle cui dovrebbe dare maggior importanza, gli scappa una risata; e con lui rideva tutta la colta e gentile società che in Ferrara stava a sentirlo. In un paese, tra una società che avesse proprio presi sul serio i fatti d'Orlando o di Rodomonte e dell'infinita schiera de' cavalieri erranti, quel riso fino dell'Ariosto non sarebbe stato nè tollerato nè capito; e però Rabelais in Francia e Cervantes in Ispagna ridono e fanno ridere più forte.

Rabelais rise plebejamente de' giganti, de' maghi e degl'impostori, ond'erano pieni zeppi allora

i romanzi francesi, facendone una caricatura, che per quei tempi è a dire spiritosissima. Ma le false grandezze, ond' egli rideva, non erano di quelle che appartengano a tutti i tempi e a tutti i luoghi; e abbiano una ragione intima nella stessa natura umana; erano difetti di quel tempo e di que' luoghi; ed ora Gargantua e Pantagruel non sono più letti che da pochi curiosi.

Tutti invece leggono ancora la storia dell' ingegnoso cavaliero della Mancia, così saporitamente narrata dal Cervantes. Qui i due tipi eterni della esagerazione umana, il contadino che aspetta il fiume sia passato, e l' officiale che grida: indietro te e il muro! i due tipi di chi vuol far nulla e di chi vuol fare l' impossibile, sono dati con graziosa caricatura ed eternati da un'arte squisita; cosicchè oggi stesso noi li distinguiamo col nome di Sancio e di Don Chisciotte.

Io dissi già che tutta la vita medioevale è divisa fra queste due tendenze estreme: tra l' aspirazione a un ideale sovraumano, angelico, quale lo proponeva il cristianesimo; e a quell' ideale subumano, bestiale ch' era proprio degli antichi popoli infiacchiti e imbarbariti, e dei popoli nuovi ancora barbari. L' ideale puro cristiano era stato messo in atto per buona parte dal monachismo, dagli anacoreti, che si ritiravano dal mondo, per dedicarsi alla contemplazione dell' altra vita; e,

a giusta distanza fra questi e la rozza plebe brutale, la Chiesa avea cercato di porre i cavalieri, uomini maneschi e tutti vita attiva, ma di una attività che non era più abbandonata al capriccio o al bisogno del momento, come nel volgo, ma diretta da una idea generale: la difesa di tutti i deboli e degli interessi religiosi.

Di questa istituzione della cavalleria noi dobbiamo esser grati alla Chiesa: è il primo e grande tentativo di conciliare l'ideale sovraumano col subumano, di riunire l'angelo e la bestia, per riavere lo schietto tipo umano. E il cavaliere fu infatti l'eroe cantato dalla epica medioevale e moderna, fu risguardato, cioè, fino da allora come il rappresentante del meglio.

Ma coll'entrare dei tempi moderni la cavalleria non aveva più scopo, e mancava quindi di serietà. La Chiesa non avea più bisogno di difesa; e per i deboli pensavano le nuove istituzioni civili. Questo tipo eroico, che avrebbe dovuto dimenticare, anzi sagrificare il suo io per il bene universale, si trova spostato ora che tutti cominciano già a pensare per sè, e fanno senza di lui molto volentieri. Così la cavalleria mette capo agli eserciti stanziali, che nell'età moderna risorgono sul tipo degli antichi romani; mentre solo pochi individui s'ostinano nelle vecchie idee, e, trovandosi in contrasto colle cose nuove, riescono ridicoli.

L'Ariosto avea già capito questa ridicolaggine; ma gli doleva quasi di sciupare quelle figure che sole si prestavano alla poesia positiva; e così cercò di abbellirle alla meglio e scrisse l'Orlando, e dipinse il mondo dei cavalieri.

Il Cervantes riguarda l'arte e la vita con più serietà, ed ha un gran odio contro tutti que' romanzi e poemi che seguitano a mostrare nella cavalleria errante il tipo d'una vita migliore. Suo scopo è di negare e distruggere quel vecchio ideale e sgombrare il campo a ideali migliori.

D. Chisciotte è un'amabile caricatura d'uno di quegli uomini, ottimi in fondo, ma leggeri di cervello: una caricatura degli eroi semimatti dell'Ariosto, che si mette in testa di dover raddrizzare le gambe al mondo, il quale, grazie a Dio, cominciava a camminare diritto; e daccanto a lui trotta sul modesto asinello Sancio Panza, un altro buon diavolo onesto, che ha solo il difetto d'aver il cervello un po' troppo pesante, d'esser volgare e di credersi savio, perchè vede il riverito suo padrone farne di quelle che lui non farebbe di certo.

Qui abbiamo i due ideali estremi che ci ritornano sottocchio forse per l'ultima volta nell'arte, messi in caricatura, e licenziati dalla vita senza odio, senza chiassi, ridendo, anzi con un certo senso di compassione e d'amore. C'è in fatti in tutti noi sempre qual cosa di D. Chisciotte o di Sancio.

E così la materia del romanzo di Cervantes, che è quella stessa dell'Ariosto e del Bojardo, ma trattata a rovescio, diventa ottima; ed ottima è in questo massimo artista anche la forma. Anche uno straniero resta incantato a quel prodigio di stile e di lingua che si rivela nel D. Chisciotte. La frase or s'innalza, ora s'abbassa, si fa arcaica, o discende al neologismo, a seconda delle persone che parlano, a seconda della materia trattata.

A questo modo il Cervantes, che di artista fattosi soldato, montava un giorno a Lepanto sulla nave ammiraglia, e combattendo contro i Turchi perdeva un braccio, adoperava il senno a combattere in letteratura gli ultimi e più speciosi avanzi del mondo medievale: e la lotta interiore contro questo triste passato, e la lotta esterna contro i tristi elementi orientali, che incalzano presenti, sono riassunte e collegate e mostrano la loro identità nell'eroe di Lepanto, autore del D. Chisciotte.

III.

Così la materia epica cavalleresca, trasmessa dal medio evo all'età moderna, moriva sotto i colpi del ridicolo. Ma Cervantes ch'è tanto coraggioso ed assennato contro queste esagerazioni cavalleresche, si guarda poi sempre e con molta cura

di toccar mai quell' altro genere di esagerazione che sorvive al medio evo nelle idee religiose; anzi egli cerca ogni occasione di professare la sua reverenza al S. Uffizio, che allora infieriva co' suoi *autos de fe.*

La materia epica religiosa viveva ancora, specialmente fuori d' Italia, per virtù della Riforma protestante e della controriforma cattolica: e trovò i suoi due massimi poeti in Inghilterra e in Germania, in Milton e in Klopstock.

Già il Tasso avea cantato Le sette giornate della creazione, e il cavalier Marino La strage degli innocenti; ma in Italia questa materia non potea gran fatto interessare. Il Milton, tornando inconsciamente all' opera del suo antico compatriota Caedmon, scriveva il Paradiso perduto, e poi anche il Paradiso conquistato: la storia, cioè, della colpa originale dell' uomo e della sua divina redenzione; e a quest' ultima parte dell' argomento s' appigliava, un secolo dopo, in Germania il Klopstock, che ripeteva nel suo Messia gli antichi tentativi di Ottofredo, e dell' autore dell' Heliand.

E poichè è più umana la storia della colpa primitiva che non quella della redenzione divina per mezzo di Gesù; così più umano, cioè più bello è riuscito il poema del Milton. Certo anche in Klopstock si vede grande potenza poetica; ma è forza sprecata. L' opera sua, che commosse nei

primi momenti tutta la Germania, è letta ormai da ben pochi.

Queste due epopee religiose del mondo moderno, che appartengono tutte e due al nord d'Europa, fanno giusto riscontro alla Teogonia del beota Esiodo; come le epopee cavalleresche del sud fanno bel riscontro all'Iliade e all'Odissea del jonico Omero; e se rivivesse re Cleomene, non dubiterebbe, io credo, di ripetere la sua celebre sentenza e di farne la nuova applicazione: Omero è il poeta dei liberi guerrieri, Esiodo è il poeta dei servi Iloti.

IV.

Se il nord d'Europa deve cedere al sud la gloria dell'epopea, converrà invece che il sud d'Europa ceda al nord il vanto del dramma. Italia e Spagna hanno relativamente ben poco da mettere a fronte di ciò che offrono Inghilterra, Francia, Germania.

Dirò prima brevemente del teatro italiano e spagnolo.

L'Italia, che non ha più la coscienza religiosa, e non s'è ancora formata quella nuova coscienza umana che comincia solo come un trovato teorico nella mente di Macchiavelli, si contenta di dare una certa forma artistica al mistero religioso po-

polare. Ma Feo Belcari e Lorenzo il Magnifico trattano questa materia come puro esercizio letterario, senza fede, senza darci nessuna pratica importanza. — La comedia non va più in là delle imitazioni plautine; e pare un vero miracolo, se Macchiavelli comincia a tratteggiare un carattere. — Il solo genere, che arrivi a un bel fiorimento, è il dramma pastorale, dramma ch'è negazione del suo nome stesso, perchè rappresenta non un'azione, ma uno stato, un dolce far nulla; mentre i fatti o i casi avvengono fuori della scena: ch'è insomma un idillio prolungato, delizioso, musicale nel Tasso; più pretenzioso, più involuto e però anche meno piacevole nel Guarino, il quale vorrebbe e non vorrebbe risalire alla tragedia greca. La critica moderna degli Schlegel ci s'è lasciata cogliere, ed ha potuto confondere il Caso che governa il Pastor fido col Fato che campeggia contro gl'impeti dell'uomo nel dramma greco.

In Ispagna la materia religiosa, che il Cervantes non s'è arrischiato di toccare col suo ridicolo, tiene quasi sola il campo teatrale. Il mistero medievale vi giunge a tutta quella perfezione ond'era capace, e mescolandosi colla farsa popolare vi dà un genere nuovo, la tragicomedia. È meravigliosa la fecondità poetica di Lope e di Calderon; ma il molto suole essere nemico del buono. E questi drammi spagnuoli sono per lo più raffazzonamenti

di antichi misteri: sono leggende religiose vestite in furia di forma drammatica: sono storie di santi, di martiri, di angioli, di diavoli: un mondo fantastico che colpiva le imaginazioni col sopranaturale, coll' inaspettato. Il *gracioso* poi, ossia il matto, il brillante, interrompeva di tratto in tratto le scene più terribili co' suoi lazzi volgari e licenziosi. Egli è questo un dramma rudimentale, in cui il poeta affastella quanto possa produrre un effetto. E' non sa o non vuole scegliere la sua materia, sceverare da una serie di fatti una sola ed unica azione, e rappresentarla ne' suoi motivi, cioè, creare i caratteri; egli imbroglia anzi quanto più può le fila, e incarica poi i diavoli o gli angioli di strigarle; cosicchè le sue storie drammatiche hanno per lo più una soluzione soddisfacente solo nell' altro mondo. — In Italia il dramma non c' è, perchè il mondo è governato ancora dal Caso; in Ispagna vero dramma non c' è, perchè il mondo è ancora governato da una capricciosa Provvidenza.

V.

Passiamo al settentrione; e contemporaneo al teatro spagnolo noi troviamo nel suo massimo fiore il teatro inglese con Shakespeare.

Qual posto tiene lo Shakespeare nella storia del dramma? I giudizii che la critica ha portati

su di lui sono stati e sono tuttora disparatissimi. In patria fu disconosciuto per un pezzo; in Francia fu detto un genio briaco, un barbaro ingegnoso; in Italia il Foscolo lo chiamava ancora « una selva incendiata che fa bel vedere di notte e manda fumo nojoso di giorno; » la Germania, capitanata dal Lessing, da Herder, da Goethe e poi dagli Schlegel e da Tieck, lo portò alle stelle. E Shakespeare diventò allora il solo vero tragediografo, il più grande conoscitore dell' anima umana; e si trovò una gradazione ascendente da Eschilo a Sofocle, Euripide, Shakespeare.

Ma quel limpido e severo ingegno del Lessing non mancò d' indicarne anche i difetti, e accennò di volerlo mettere insieme con Euripide, al disotto di Sofocle; e il Goethe da vecchio, quando disperò che la coltura moderna potesse mai risorgere all' altezza antica, fece la preziosa confessione: che noi moderni, non sapendo più comprendere la vera grandezza armonica de' Greci, dovessimo contentarci di mostri grandiosi, quali l' Amleto di Shakespeare.

Non c' è dubbio che lo Shakespeare sia uno dei genj più grandi che abbiano illuminato la via dell' umanità: il suo nome resiste al tempo, anzi monta su quello e grandeggia. Come talento speciale drammatico egli è ancora, ad onta di non lievi difetti, tra i sommi. Che cosa è adunque che ha di-

viso e divide i suo critici? — È, io credo, il modo in cui comprese la vita lo Shakespeare, e il modo in cui la compresero e la comprendono i suoi critici. Non è questione di forma, è questione di sostanza: si tratta del suo concetto fondamentale sul valore dell'uomo.

Che cos'è la vita dell'uomo per lui? A che tende, e che può la volontà umana? Crede egli in un cieco caso? O in una giusta provvidenza? Egli non crede veramente nè in quello, nè in questa: egli, s'io non m'inganno, ha della vita l'identico concetto che in Italia ne ebbe il più grande pensatore del cinquecento, il Macchiavelli. Non c'è una provvidenza, o almeno non si vede ch'ella s'ingerisca nei casi particolari della vita umana e mondiale; e la vita dell'uomo e del mondo non sono nemmeno effetti del caso: sono effetti necessarj di leggi costanti, d'una forza molteplice ed una, che anima il mondo e l'uomo. L'intelligenza e la volontà non sono che forme di questa forza; e chi più ne ha, più è uomo, più grandeggia, più facilmente si crea un posto libero nel campo della vita. Il male o il bene che c'incontra sono l'effetto del nostro senno, sono cosa nostra. — Qui comincia il concetto vero della umanità, quale fu affermato dalla scienza moderna e quale si vede bellamente in atto nel mondo classico antico. Qui si afferma, nell'arte, l'efficacia della libera volontà e dell'in-

telletto umano, sia contro volontà ed intelligenze inferiori, sia contro la cieca forza delle cose. Ora il critico, che vuol dare un giudizio coscienzioso sullo Shakespeare, dovrà prima di tutto cercare in qual misura egli ammetta la libera efficacia della volontà umana, s' egli ne esageri o ne abbassi l' importanza; se insomma, per parlare il linguaggio della critica drammatica, egli allarghi o restringa di troppo il campo del destino, del fato, dell' impossibile, contro cui mal vuole cozzare la virtù dell' uomo.

A me pare che lo Shakespeare abbassi di troppo, nel suo complesso, la virtù dell' uomo, e di troppo innalzi il poter del destino. Collo spettacolo del mondo medievale dinanzi a sè, dove trova tanti arditi e vanissimi conati, egli dispera quasi dell' uomo, e talvolta malinconico sogghigna delle sue più nobili aspirazioni, e crede il vizio e la virtù, il bene e il male sieno effetti inevitabili della nostra tempra. Il destino esiste in noi, nella nostra natura: è la stessa nostra tempra. Fortunato chi sorte da natura una tempra più sana e gagliarda degli altri!

E, come Macchiavelli reagendo nella mente contro la fiacchezza reale dell' Italia a' suoi tempi, e la forza solo apparente del medio evo, passava ad ammirare la forza sempre e dovunque, senza bàdare se buono o malvagio ne fosse l' uso; così lo

Shakespeare si compiace delle tempre gagliarde, sieno pur quelle di Macbeth, o anche di Riccardo terzo, o di Shylock. E il suo concetto della vita, considerato alla luce moderna ed antica, appare incompleto, sia perchè egli fa stima troppo bassa della libertà umana, o sia perchè, credendo gli uomini poco forti, ammira la forza, qualunque ne sia lo sviluppo. Il senso morale è in lui fievolissimo, paragonato al greco di Sofocle o al moderno; per lui il lecito e l'illecito si confondono quasi col possibile e l'impossibile, o meglio, l'illecito non è che una forma del difficile, e quando l'uomo riesce, tutto è giustificato. Si sente in questo grande, posto là ai confini del medio evo germanico, che i suoi antenati adoravano il diritto del più forte.

Guardiamo il Riccardo III. Certo i contemporanei di Shakespeare l'hanno sentito con animo diverso dal nostro: il senso morale da allora in poi è notevolmente migliorato; e però non possiamo far colpa al poeta se allo spettacolo di questa grande figura in noi moderni il ribrezzo per la bruttezza morale supera l'ammirazione per l'intima sua forza. Dice bene lo Schiller che la ragione per cui ci piace il Riccardo è la perfetta rispondenza dei mezzi adoperati colla mèta da raggiungere, è lo spettacolo della potenza umana in atto, che, diretta a qualunque scopo, è sempre potenza: come la bellezza, benchè avvilita nell'uso,

resta sempre bellezza. Riccardo terzo deve essere apparso alla mente dello Shakespeare come Cesare Borgia è apparso a quella del Macchiavelli: piuttosto che il buon Soderini, ben venga il figliolo di Alessandro VI. Ma se i tempi giustificano lo Shakespeare, come giustificano il Macchiavelli; se anzi noi dobbiamo dire che lo storico italiano, e il poeta inglese precorrono di molto la età loro; questo difetto originale di parecchie creazioni shakespeariane non si può negare. E pretendere dal publico d'oggi ch'e' vada al teatro coi sentimenti di tre secoli fa, gli è un volerlo far indietreggiare dalla via del meglio.

Che se lo Shakespeare s'imbatte in materia tragica sana; s'egli s'incontra in personaggi che fondamentalmente buoni e forti, nella loro fortezza si lasciano traviare, e traviando periscono; allora e's'eleva ad altezze insperate, e scrive, per esempio, l'Otello. È Macchiavelli, che non iscrive più il Principe, ma i Discorsi sulle Deche di Livio. Nell'Otello c'è un miracolo d'arte. Molti spettatori restano preoccupati da Desdemona, che giovinetta, ingenua, ardente, fugge di casa, si dà in braccio all'amante, lo segue in Cipro lontana, e per premio di tanto amore, di tanta devozione, finisce strozzata nel puro letto matrimoniale; e molti seguono attenti e ansiosi le infernali macchinazioni di Jago, un Riccardo terzo su campo

più ristretto, il quale adopra un ingegno onnipotente per far cadere nella rete l'uomo, dal quale e' crede d'essere stato offeso nell'onor maritale. Ma io dimentico quasi Desdemona, Jago e tutti gli altri per la grande e umana figura di Otello, anima aperta, come tutte le anime grandi, soldato valoroso, eppur tenerissimo amante e marito; per Otello, che, felice lui, vorrebbe felici tutti intorno a se; e d'ombra in ombra, di sospetto in sospetto, passa per tutte le furie della gelosia, e finisce col distruggere la fonte d'ogni sua felicità, quindi coll'uccider se stesso. Quest'uomo non lo si può assolvere, e non lo si vorrebbe nemmen condannare. Egli, generoso e buono, ha commesso un male atroce; e' ci fa compassione profonda, perchè noi comprendiamo che al suo posto non avremmo forse fatto diversamente; e' c'ispira un salutare timor di noi stessi, de' nostri errori, coi quali distruggiamo da per noi i gaudj della vita.

L'Otello, per giudizio dei critici migliori, è il più bel lavoro di Shakespeare; e il Johnson notava che con poche e facili modificazioni l'autore avrebbe potuto cavarne una regolarissima tragedia. Il Johnson pensava alle tre famose unità, di pedantesca memoria. Io dirò invece che questa è la tragedia di Shakespeare, in cui la rappresentazione sia meglio riuscita.

Poichè, come il tragico inglese esce qua e là di carreggiata colla materia, così ne esce anche colla forma; anzi materia e forma, com'è facile supporre, si fanno bella compagnia. Nello scegliere la sua materia e' non guarda tanto pel sottile; e quando o la storia patria o la storia antica o una ballata popolare o una novella qualunque gli mostra grandi forze, grandi passioni in gioco; e' piglia su, e l'accomoda per il teatro. Nell'Otello tutto è azione, cioè, tutto il fatto si compie sotto gli occhi nostri, e le scene sono raggruppate in guisa da tener sempre desta l'attenzione e da produrre un terribile crescendo nella compassione e nel timore; quì la materia della novella è stata elaborata in guisa da ottenere non più gli effetti di novella, ma quelli ben più vivi del dramma. Ma non è questo il caso, per esempio, nè del Mercante di Venezia, nè del Re Lear, nè dello stesso Macbeth, o dell'Enrico VII, ne' quali drammi ad ogni tratto l'attento lettore vede spuntar fuori o le lunghe minuzie della cronaca e della novella, o i salti troppo arditi della ballata popolare.

E in questi suoi difetti di materia e di forma lo Shakespeare ha avuti numerosi e facili imitatori, nel così detto dramma romantico moderno, e s'è vista una scuola Shakespeariana che può stare allo Shakespeare come il Macchiavellismo a Macchiavelli.

VI.

Quella di Shakespeare restò per allora *vox clamantis in deserto;* la tragedia così detta classica francese di Corneille e di Racine non ne sa nulla; e nulla sa delle comedie inglesi il Molière.

Molière comincia a imitare le comedie e le farse d'arte, che attori italiani recitavano a Parigi, e i drammi fantastici degli Spagnuoli; poi fece da se e assurse fino a Plauto e divenne originale. La comedia è la gloria più seria della letteratura francese; come lo spirito, il modo spigliato e facile di considerare la vita, è il tratto più notevole del carattere nazionale in Francia.

Si può trovare con Rousseau che il Misantropo di Molière sia un tipo comico sbagliato, perchè troppo elevato; si può trovare che certi suoi personaggi sono più adatti alla farsa che alla comedia, poichè spiegano quel ridicolo grossolano, che non richiede molta arte per essere messo in rilievo; io voglio aggiungere per mio conto che nel Tartufo stesso, detto da alcuni il suo capolavoro, il protagonista è un tipo brutto, schifoso e punto comico, mentre comicissimo è invece l'intartufato Orgone; ma rimane pur sempre vero che per semplicità d'intreccio, e, ciò che più monta, per pit-

tura finita e vera de' caratteri, Molière resta ancora il primo dei comediografi moderni.

La tragedia di Corneille e di Racine potrebbesi paragonare a una ragazza savia: savia, perchè nessuno può dire che la commetta certi spropositi. Ma i più accorti vanno susurrando che non ne commetta, perchè nessuno la tenta. Pare impossibile al critico imparziale che questi due autori sieno stati messi al di sopra di Euripide e di Sofocle; — ma di che non è capace l'orgoglio nazionale?

Corneille, oltrecchè scrivere mediocri tragedie, volle da vecchio fare anche il critico, e s'ingegnò di mostrare che le opere sue rispondevano a capello alle teoriche d'Aristotile. Ora io credo non ci sia modo migliore per giudicare la tragedia francese che mettere a riscontro la vera definizione della tragedia, desunta da Aristotile dalle opere classiche, e quell'altra che il Corneille desumeva dalle proprie, e volea far passare per aristotelica. Sarà questa una scorsa per la storia della critica drammatica, che tuttavia non ci allontanerà dal soggetto.

Secondo Aristotile, la tragedia è la rappresentazione d'un fatto che desta compassione e timore e purifica questi due sentimenti. Essa adunque, secondo Aristotile, mettendoci sotto gli occhi una grave catastrofe di fortuna, desta la nostra com-

passione per chi n'è la vittima; e mostrandoci questa catastrofe come effetto d'un errore o d'una colpa, d'un troppo alto tentativo, c'inspira timore delle resistenze che abbiamo a vincere nella vita, ossia del fato. Essa poi purifica questi due sentimenti, perchè ci mostra *chi* veramente sia degno di compassione, e *che cosa* veramente noi dobbiamo temere: la tragedia c'insegna a non essere nè troppo teneri nè troppo duri di cuore; nè troppo timidi, nè troppo arditi nelle imprese della vita. Tutta la sapienza greca consisteva nel serbar la misura; e la tragedia insegnava a serbarla nei due sentimenti più delicati e pericolosi, nel timore e nella compassione.

Corneille invece fa dire ad Aristotile che la tragedia c'inspira *pietà* e *terrore*, e ci purga *dalle passioni:* e intende passioni nel senso volgare, cioè passioni viziose. La tragedia, secondo il Corneille, rappresenta le grandi scelleraggini, e negli autori del male ci offre un oggetto di terrore o d'orrore, e nelle vittime un oggetto di pietà; e mostrando come qeuste scelleraggini abbiano il loro motivo in qualche passione, nell'amore, nella vendetta, nell'ambizione, eccetera, ci fa odiare queste passioni e ce ne libera. — Ed eccoci il teatro cangiato in corte d'Assise.

Chi ha in pratica il teatro tragico francese sa come questa definizione vi calzi a capello; sa come

vi abbondino i caratteri fondamentalmente cattivi, che fanno il male per il bel gusto di farlo, e se ne tengono; e sa come le vittime di questi mostri, e non uomini, sieno per lo più innocenti come agnelli; e sa che l'impressione finale è un certo orrore, un ribrezzo, una desolazione a vedere che il mondo vada così male, che l'innocente sia sempre atterrato dal tristo: desolazione che viene attenuata solo dalla fede in una vita avvenire, la quale compensi le ingiustizie della presente, e « al suon dell'arpe angeliche » accolga il martire uscito di questo mondo. Cosicchè questo teatro, che si diceva classico, si fonda sullo stesso principio delle tragicomedie spagnuole. La soluzione vera del dramma non è in questa, ma nell'altra vita: l'artista chiama in soccorso la Provvidenza, che tagli il nodo del suo dramma.

Ma pure Corneille e Racine credevano fermamente d'aver còlto lo spirito della tragedia antica: e come si spiega questa singolare contraddizione? Com'è nato nella loro mente questo errore?

Shakespeare, come Macchiavelli e come Ariosto, è un uomo, e non più e non meno; ma Corneille e Racine sono cristiani, e hanno letto Seneca, Euripide e Sofocle con le idee cristiane in testa. Euripide era l'autore ch'essi studiavano con predilezione: ed Euripide era per loro l'autor più difficile a capire, poichè, come ebbi ad accen-

nare, il senso morale è in lui molto debole, ed egli è là là per negare ogni libertà all' umano volere. Era però facile capirlo a rovescio. Nel concetto d'Euripide, la passione è in sè qualcosa d' indifferente, è come una malattia che assale un uomo, e gli fa fare ciò che mai più avrebbe fatto a mente fredda. Egli è tenuto a frenarsi, a cercar di sfuggire a questa passione; ma poi se non ci riesce, non c' è più colpa in lui. Nel concetto cristiano di Corneille e di Racine, la passione è di per se stessa cosa cattiva, è in noi la trista conseguenza della colpa originale; e l' uomo che si lascia vincere è sempre colpevole. Euripide voleva scusare l' errore di Fedra, e renderla oggetto non di schifo, d' orrore, ma di compassione; ed ecco ch' egli introduce la furia amorosa che l' assale e le toglie ogni padronanaza di sè. Il lettore cristiano vede invece in quella furia amorosa il vero peccato, e in Fedra trova un oggetto di orrore e di terrore, e in Ippolito un obbietto di pietà. E la tragedia è rovesciata. E mentre Corneille e Racine pretendono col loro teatro di ispirar orrore contro tutte le *passioni*, non riescono ad altro che a dare della vita un' idea tutt' affatto monacale e pedantesca.

Questa tragedia cristiana sotto forme classiche cominciò ben presto anche in Francia a parere innaturale; e spiacque rivedere ogni sera sulla

scena tipi d'uomini ed azioni che la vita, grazie al cielo, o non offriva mai, ovvero ben di raro. E Voltaire, pure sbertando presso il pubblico lo Shakespeare, lo rubacchiava in segreto, e tentava non più caratteri angelici o diabolici, ma umani; e Diderot, trovando insulsi sulla scena quei re e quegli eroi di cartapesta (come il popolo francese cominciava a trovar insulsi i re e i grandi che calcavano la scena politica) tentò il dramma borghese, sentimentale, e iniziò nell'arte drammatica una rivoluzione che la Francia, preoccupata da faccende ben più serie, trasmise alla Germania, e al più grande fra i critici moderni, al Lessing.

VII.

La Germania ne' tempi moderni, impigliata nella questione religiosa, s'era in arte lasciata trascinare a rimorchio prima dagli Olandesi, poi dai Francesi, poi dagli Italiani, poi di nuovo dai Francesi; e infine pareva volesse darsi tutta agli Inglesi: Bodmer traduceva in fatti Milton, Klopstock lo compiva nel suo Messia, e Wieland voltava in tedesco lo Shakespeare. Ma l'indipendenza del pensiero tedesco fu affermata e fatta valere poi dal Lessing, che risalendo ai puri modelli dell'arte antica, sfatò inesorabilmente i moderni e

in ispecie i pseudo-classici francesi; e un po' coll' esempio, ma ben più col consiglio, mostrò ai giovani ingegni la via vera.

Nella rivoluzione letteraria tedesca, che corre quasi parallela alla rivoluzione politica e sociale di Francia, il Lessing, ardito e savio al tempo stesso, rappresenta l' ottantanove; il terrore è iniziato dall' Herder e dalle sfrenate genialità che circondano il giovine Goethe, dal Goethe stesso e dallo Schiller nel loro primo e turbinoso periodo.

E mentre anche l' Italia co' suoi grandi pensatori da un lato, e dall' altro con notevoli artisti, quali Goldoni, Alfieri, Parini, Monti e Foscolo, risorgeva dal lungo oblio e partecipava largamente al fremito di vita novella che percorreva tutta Europa; in Germania il Goethe e lo Schiller, pervenuti a maturità, raggiungono altezze artistiche non più viste dopo i bei tempi di Grecia, e rialzano nella poesia il concetto dell' uomo e della vita, come tentava di fare in pratica anche la Francia dopo le convulsioni della prima rivolta, nello splendido periodo del direttorio e del consolato.

Il Goethe comincia la sua vita artistica da rivoltoso. E' butta via i classici francesi, e si dà tutto a Shakespeare, ad Ossian, alla poesia d' ispirazione popolare, e scrive il suo Goetz dalla mano di ferro: un eroe che somiglia a quelli dello Shakespeare,

tempra forte, generosa, che s'infrange combattendo le sane tendenze di tutta un'età, combattendo a favore dell'anarchia, o, come egli la chiama, della libertà medievale. Allora concepisce il poeta anche il suo Fausto, ch'è il rappresentante della forza indisciplinata, prima del pensiero, poi del sentimento.

Ma mentre il Fausto della leggenda in questi sfoghi sfrenati si perde, il Goethe intravvede per il suo eroe, al di là della lotta, la calma, l'armonia del pensiero e del sentimento, che si traduca in nobili fatti. — E la maturità degli anni, e il viaggio in Italia, e lo studio della vita e dell'arte greca lo calmano, gli dànno la piena serenità dell'animo; ed egli scrive allora i capolavori della letteratura tedesca: il Tasso, l'Ifigenia, l'Arminio e Dorotea. I due classici drammi ci portano l'uno nel bel mezzo della vita italiana del cinquecento, l'altro ci fa spirare incontro l'aura desiderata di Grecia; e poi nel poemetto idillico d'Arminio e Dorotea il poeta ci mostra che anche sotto il cielo tedesco vivono anime greche, anime belle e generose, « di poema degnissime e di storia. »

Qui il Goethe è arrivato a comprendere il giusto limite delle forze umane: e' non ha più la temerità giovanile, che gli dettava il Goetz; e non è ancor vinto da quello spirito di rassegnazione,

direi quasi, di nichilismo, che fiacca i suoi più tardi lavori.

Goethe è, in generale, più epico che tragico; Schiller è tragico perfino nella sua vita: egli perisce nella ricerca d'un ideale troppo alto.

Da giovane Schiller è in fondo un cristiano, un idealista sfrenato, che idoleggia i fantasmi di Rousseau, e si sente in cuore un'anima eroica. Ed egli stesso è l'eroe de' primi suoi drammi, un eroe che si propone una meta nobilissima ma impossibile; che troppo fidando nelle proprie forze, vuole raggiungerla, e s'accorge troppo tardi che le resistenze sociali l'arrestano, l'uccidono, gli fanno scontare la temerità. — Carlo Moro è la figura più tragica che abbiano visto le scene moderne. Il dramma è fatto malissimo: la lingua e lo stile sono talvolta intollerabili; eppure quella figura è là, sempre viva. Nè mancano i difetti al Don Carlos; ma il Posa compensa tutto, il Posa che cade vittima del suo ideale umanitario, di libertà, di fratellanza universale, e, morendo, porta seco la speranza che i suoi non restino per sempre sogni di fantasia riscaldata.

Dopo avere scritto i Masnadieri, Luisa Miller e Don Carlos, lo Schiller, che vi ha sfogato tutta l'anima sua, si raccoglie in sè, si domanda se sia sulla strada buona, s'accosta a Goethe, studia i classici antichi, si concilia colla realtà della vita,

si fa un po' positivo; e scrive il Wallenstein. Lo Schiller da giovine credeva in una Provvidenza superiore, fuori del mondo; ora, frantendendo i Greci, egli crede in un destino superiore; e, seppur non nega la libertà umana, questa provvidenza interiore, organica, le assegna campo troppo ristretto. Inclina a Shakespeare. Nel Wallenstein le stelle invidiose hanno troppo influenza sulle sorti dell'uomo; e questa figura a me sembra assai più grande nella storia che nella trilogia dello Schiller; e ad ogni modo (dirò tutto il mio pensiero, anche contro l'unanime affermazione dei critici tedeschi) la è una figura ben poco tragica, ben poco degna di compassione. Dovea uscirne una specie di Cesare; ma il Wallenstein di Schiller non ha nè la mente superiore, nè la ferma volontà di Cesare; e la sua ribellione, e la fede rotta all' impero sono in lui delitti tanto meno scusabili, in quanto che in tutta l' azione la grandezza dell' animo suo non si vede mai; e lo spettatore vi impara invece a conoscere le superstizioni magiche del protagonista, che s' agita e muove per il misero scopo di creare per se e per la sua soldatesca un regno in Boemia. — Lo Schiller è passato repentinamente a riconoscere l' esistenza d' una fatalità; ed ora, per reazione alle sue idee di prima, esagera le nuove. Lo stesso gli avviene nella Sposa di Messina, che dovea ri-

suscitare la tragedia greca, e fu modello invece a pessime tragedie romantiche.

La sua carriera nobilmente si chiude col Guglielmo Tell, che non ha nulla veramente di tragico, ma nel suo colore e nelle sue proporzioni epiche, ci mostra come ormai il poeta abbia lasciato da banda l'onnipotente e cieca fatalità, e senza mescolare alla sua azione neppure una provvidenza superiore, cerchi e percorra il campo della libera attività umana, e ci mostri in atto quelle grandi idee di libertà e d'indipendenza, che nell'età moderna hanno temperate fibre degne degli antichi eroi.

Così la poesia moderna ha compiuto una specie di ciclo e materiale e ideale. Iniziata splendidamente in Italia, passa poi in Ispagna e in Portogallo, arriva in Inghilterra, scende in Francia e bellamente si chiude in Germania: onde poi di nuovo moverà per cominciare contemporaneamente in tutta Europa un nuovo periodo, che dovrebbe mostrarci in atto, ciò che in questo si vide balenare ne' desiderj.

E il ciclo ideale si compie così: che mentre in Italia e in Ispagna si oscilla tra un concetto dell'uomo governato da una provvidenza onnipotente, e dell'uomo in balia dei mille casi inopinati; nell'Inghilterra si comincia a concepirlo nella indipendenza della sua volontà, in lotta colle sue

libere forze contro l'universo: e tocca poi alla Germania determinare giustamente i limiti di questa libera attività umana, e dire all'uomo: cammina! fin qua c'è libero campo; al di là v'è il terribile regno dell'impossibile. Chi lo viola, o tenta, ne va perduto. Non giova nelle fata dar di cozzo.

VIII.

Ma è tempo ormai ch'io sciolga una vecchia promessa, e giustifichi l'appellazione di classiche data alla letteratura jonico-ateniese, romano-alessandrina e a quella del rinascimento moderno, di fronte a quelle, ch'io dissi romantiche, dell'antico oriente e della prima e seconda metà del medio-evo. Nella mia rapida scorsa io sono giunto ormai alle origini di quel romanticismo moderno, che, mosso di Germania, parve trascinare infaustamente con sè tutta Europa. E qui più che mai, per intendere i fatti letterarj, occorre tener d'occhio la vita politica.

Dissi già che la rivoluzione francese è la più grande lotta dello spirito moderno contro le istituzioni politiche, sociali e religiose, che, venute in gran parte dall'Oriente, s'erano col medio evo stabilite in Europa. Ma la evoluzione umana è una sequela perpetua e necessaria di azioni e rea-

zioni. Le abitudini antiche, radicate nelle masse popolari e in tutti gl' interessati allo *statu quo*, vengono a un tratto sopraffatte dalle aspirazioni verso un ideal migliore, che sono venute lentamente maturando e acquistando forza nelle classi più colte della società. Ma è naturale che i vincitori abusino tanto quanto della vittoria, ed esagerino il loro ideale, o disprezzino troppo le resistenze che gli strati più incolti della società possono ancora opporre agli innovamenti vagheggiati. E quando così i novatori si sono messi dal lato del torto, e troppo fidenti nella buona lor causa si disarmano, i vinti rialzano il capo a tentar la riscossa, e riescono spesso a riguadagnare per un momento l' antico dominio. Sennonchè a questa reazione più o meno vittoriosa succede di nuovo l' antica azione de' migliori, che fatti ormai più savii dalla esperienza, procedono con tutte le cautele necessarie, e assicurano finalmente le istituzioni politiche e sociali, che anche gl' incolti un po' per volta s' avvezzano a riconoscere come buone.

È questa la storia delle idee liberali in Europa dall' ottantanove in poi. La rivoluzione, moderata dapprima, si fece ben presto violenta, e diventò necessaria una reazione, che fu provvida sulle prime con Napoleone, e divenne furiosa nel tredici e nel quindici, quando diretta dalla Russia, e fattasi forte in Germania del teutonismo,

ossia del gretto amore alle vecchie istituzioni patrie, e in Francia stessa e in tutta Europa appoggiandosi sull'offeso senso religioso delle masse, essa si propose di ricostruire tutto il barocco passato, spazzato via dalla Rivoluzione. Il trattato della santa alleanza segna la culminazione di questo movimento retrogrado. E la ragione cesse il posto alla religione; e i re, che governavano per volontà del popolo, cessero il luogo agli unti del Signore; e sulle rovine delle libertà civili risorse l'assolutismo, e rifiorì il feudalismo; e tutto il medio evo sembrò per un istante restaurato.

Ma questa reazione si esagera anch'essa, e s'aliena i pochi savii, che prima le aveano dato una mano: il birro e il prete per voler troppo finiscono coll'arrischiar tutto. E col ventuno cominciano i moti dell'antico spirito liberale che si ridesta; nel trenta la Francia si rimette nelle vie di libertà, e caccia il re per diritto divino. E la Germania ne risente il colpo; nè dorme l'Italia. Il movimento prende proporzioni più vaste, quasi universali nel quarantotto; ma gl'interessi s'intrecciano troppo, e si conchiude poco o nulla. Ma poco dopo l'Italia si leva, e fonda la sua indipendenza coll'ajuto di Francia, favorente l'Inghilterra; e la Germania, anch'essa, raccoglie infine in un corpo le sparse sue membra; e l'Austria, liberata dal nojoso incarico di tenere il bavaglio

agli Italiani, si mette sulla buona via, e vanta ora liberali istituti. — Questo movimento non è ancora compiuto: restano a sistemare e a coltivare le nazioni slave; resta che le nazioni latine, sull'esempio d'Italia, ritrovino quell'interno assetto, ch'è necessario al buon vivere civile. Ma la mèta è posta chiaramente, e non è più lecito disperar di toccarla.

Questo per la vita politica. E le lettere?

Alla reazione delle idee medievali nella vita politica risponde esattamente nella letteratura la reazione *romantica*. Sennonchè, come la reazione politica prese diversi aspetti nei diversi paesi, ove la tradizione medievale che si volea ridestare era diversa; così il romanticismo prese forme diverse in Italia, in Francia, in Inghilterra, in Germania. Io ne traccerò qui il movimento generale, lasciando ad altri il còmpito di addentrarsi nei particolari d'ogni singola letteratura.

Al pseudo-classicismo, importato specialmente di Francia, il Lessing, come io dissi, avea contrapposto nella sua critica il classicismo vero, l'antico di Roma e di Grecia. Herder, frantendendo ed esagerando la guerra che il Lessing moveva al freddo semiclassicismo francese, gli oppose invece la letteratura dell'antico oriente, in ispecie la ebrea, poi la caledonica di Ossian, poi la poesia medievale tedesco-romanza, e i canti popolari di tutte

le nazioni: insomma tutti quegli elementi che dicemmo romantici. Grande era stato il fermento prodotto dalle sue idee; e, come vedemmo, Goethe e Schiller stessi nella loro giovinezza aveano vagato con Herder in quel suo cieco eclettismo; e pur di trovare nella poesia una vita, non badavano di che specie la fosse, se sana o patologica. — Ma ben presto i due grandi rinsanirono, ajutati in ispecie da un massimo fiorimento che la filologia classica raggiunse allora in Germania; e, dopo molti divagamenti in traccia dell' arte vera, si arrestarono risoluti e concordi, secondo il cenno del Lessing, ai Latini e ai Greci, ai classici antichi. E la nazione per buona parte tenne lor dietro; e gli antichi classici trovarono allora in Germania o imitatori o ammirati traduttori, mentre i due grandi creavano tali opere che con le antiche potevano gareggiare.

Ma questo amore per l' arte classica antica in pochi potea conservare la giusta misura, ed essere al tempo stesso appassionato ed intelligente. Le idee herderiane erano state respinte per poco nell' ombra, ma attendevano il momento della rivincita. I giovani classicisti che si schieravano intorno al Goethe, lo comprendevano solo a metà, e, come sogliono gli spiriti deboli, ne esageravano le idee: e l' amore del mondo greco divenne una specie di manìa esclusiva, intollerante di tutto il

resto; e si pretese tutto a un tratto di far valere anche nella vita germanica que' concetti che si ritraevano dalla greca, specialmente nell'ordine morale. Tra questi giovani entusiasti, cui lo Schiller non pareva classico abbastanza, e il solo Goethe valeva per poeta, c'erano e primeggiavano i due fratelli Schlegel, Federigo e Guglielmo, i due futuri caporioni del romanticismo. Come sia avvenuto il cangiamento nelle idee di questa scuola non è difficile ormai a capire. Poichè, quando esagerata l'idea del fato greco, (cioè, d'un ordine di resistenze che l'uomo non può vincere), essi credettero la vita umana soggetta a leggi cieche, come quella dei minerali e delle piante, e la sapienza umana fu riposta nel riconoscere queste leggi e sottomettervisi spontaneamente, nell'abbandonarsi all'istinto, in un quietismo che si diceva pagano, ed era bestiale, anzi vegetale; si passò poi facilmente, e per natural reazione, dall'idea del fato cieco e onnipotente all'idea del fato intelligente, cioè d'una Provvidenza, che tutto fa e dispone nell'universo e nell'uomo, insomma all'idea della Provvidenza cristiana medievale; e dalla irreligiosità che dapprima si apponeva a questi giovani, essi giunsero alla fede, al misticismo: e si videro le clamorose conversioni al cattolicismo.

In Federigo Schlegel, ch'è il vero maestro della scuola romantica tedesca, si può seguire passo a

passo cotesta evoluzione. Avendo fallito come poeta, e's'era dato alla critica e in ispecie alla storia letteraria. Dapprima Grecia e Roma erano tutto per lui: le letterature moderne, e il Goethe, tanto eran buoni, quanto s' accostavano agli antichi. Schiller negava che il mondo moderno potesse mai tornare alla calma e sicurezza interiore dell' antico, e sentenziava così la decadenza della vita moderna. F. Schlegel, d' accordo con Goethe, credeva invece a un possibile ritorno verso la pura classicità. E per dimostrarlo imprese a studiare le letterature medievali e le semiclassiche moderne, che segnano un passo innanzi. In questo studio egli s' innamorò del suo soggetto, e venne nella persuasione, ben giusta, che, come ai Greci era convenuta la letteratura greca, così al medio evo la medievale; e conchiuse poi, fallacemente, in via assoluta che le letterature sieno buone o cattive, a seconda che rispondono o non rispondono ai bisogni d' un dato tempo. Quindi veniva che al mondo moderno cristiano non potea convenire l' ideale della poesia greca; che la poesia moderna dovess' essere cristiana, popolare, religiosa. Erano già queste le idee dell' Herder, che ora lo Schlegel confortava con molta dottrina storica. — E poichè adunque il mondo classico greco-romano non potea servir di modello al mondo moderno, lo Schlegel proseguì le sue ricerche storico-filosofiche fuori di quel mondo, e trovò

un riscontro alla nostra poesia medievale nel lontano oriente, non solo tra gli Ebrei, ma più tra gl' Indiani. E il medio evo colle sue letterature romanze, e l' oriente furono i campi che presero a discorrere e a studiare gli scolari dello Schlegel, che appunto furono detti *romantici*, in opposizione a quegli altri che proseguivano a dedicare le loro cure amorose al mondo e all' arte greco-romana, e si dicevano classicisti.

Nel campo della scienza questa scuola romantica ha meriti assai grandi. Ad essa si deve se i fratelli Grimm scrutarono le antichità germaniche; Raynouard e Diez le romanze; e se una schiera d' insigni studiosi ci rivelò l' India antica, ed illustrò meglio tutti gli avanzi della civiltà orientale in Persia, in Assiria, in Egitto. — Ma ad essa si deve anche se l' arte, che qui specialmente c' importa, rapidamente decadde in Germania. I tristi effetti di questo ritorno verso il medio evo, culla della civiltà moderna, e verso l' oriente, culla della civiltà antica, si fecero sentire anche sul Goethe, che, alle ultime, credette vedere il sommo d' ogni poesia nel connubio posticcio del pensiero moderno colla forma greca, mediante la allegoria. I Tedeschi tradussero bensì allora le migliori cose italiane, e le spagnuole, e le inglesi; e rammodernarono la loro letteratura medievale, e s' appropriarono molti generi della poesia dell' oriente. Ma

l'arte grande era svanita: l'aria morta del medio evo avea soffocati e appestati gli ingegni; e il concetto dell'uomo, quale il Goethe e lo Schiller l'avevano ritrovato nello studio di una età migliore, cesse il posto novamente al concetto medievale dell'uomo che tende all'impossibile e si sciupa; o dell'uomo che non aspira a nulla e imbestialisce.

E il medio evo tornò alla moda in tutte le letterature d'Europa; e i romanzi di Walter Scott spassarono le fantasie dei giovani, e fecero versare torrenti di lagrime dolci, — dolci di sale. E in Francia Châteaubriand tentò surrogare ai miti pagani i miti cristiani; e un nugolo d'angeli e di demoni ricominciarono, in aria, la lotta per la vita, che l'uomo non osava più vivere da sè. E in Italia s'imitò lo Scott, o si cantarono inni devoti.

In Châteaubriand e nei poeti religiosi campeggia l'ideale angelico; e gli angeli hanno sempre ragione e vittoria contro gli spiriti neri. Ma il nero Cherubino trova anch'esso i suoi campioni, e ben valorosi, che combattono per l'ideal bestiale e satanico. E venne Giorgio Byron, romantico e fantastico anch'esso, e fe' ragione a Satana, e al dubitatore Manfredo, e al lussurioso Sardanapalo, e dipinse tutto intero il suo ideale supremo nel Don Giovanni. È la carne che qui ridomanda i suoi diritti allo spirito soverchiatore; ma li domanda con finezza, con arte, con buon gusto. I canti

di Giulia e di Hedea manterranno in vita questo poema anche quando tutte le altre foglie della corona Byroniana, una dopo l'altra (e già sono secche) saranno cadute.

La controreazione del Byron risponde nelle lettere ai commovimenti politici del ventuno; come l'opera letteraria di E. Heine e dell'Hugo risponde a quelli dal trenta in poi. Heine ha un ingegno molto simile a quello di Byron; ma meno forte e virile è la sua tempra. Anch'egli comincia col genere fantastico e terribile per terminare colla sua lirica nel mondo epicureo di Don Giovanni. Ma Don Giovanni, cioè Byron, si redime con una morte gloriosa sui campi di Missolungi; Heine va lentamente deperendo nella Babilonia francese di una spinite guadagnata su campi punto gloriosi. E la nessuna serietà della vita, e lo scetticismo passato allo stadio d'indifferenza assoluta tolgono valore alla sua poesia, che pure sgorga quasi sempre abbondante; tolgono valore all'arte sua squisitissima, impiegata troppo spesso ad abbellire lordure.

Contemporaneo all'Heine viene grandeggiando in Francia Victor Hugo, ch'è tutto il contrario di Heine, in quanto egli prende la vita troppo sul serio. Anch'egli però, come Heine e come Byron, combatte gli ideali angelici della poesia neo-cristiana, e vi contrappone tipi fisicamente e

intellettualmente brutti; anch' egli è poeta degli estremi, e per osteggiare l' assolutismo politico vi contrappone l' ideale dell' anarchia, del petrolio. Ingegno assai potente, si mostrò incapace di toccare vere altezze artistiche: ebbe il plauso fanatico de' contemporanei, difficilmente avrà quello dei posteri. Egli fu l' iniziatore d' una nuova scuola romantica, che si disse così, perchè combatteva ed abbatteva nel dramma le forme tradizionali della tragedia classica francese.

In Italia queste due tendenze estreme del romanticismo trovarono i loro rappresentanti principali in Manzoni e Guerrazzi: l' uno, diciamolo pure, troppo quietista, troppo rassegnato; l' altro spasmodico addirittura; il Manzoni certo artista molto più grande. Ad equa distanza fra loro due si colloca poi quel simpatico ingegno di Giuseppe Giusti, che, poeta non sommo, aveva però un raro buon senso, l' intendimento squisito della giusta misura; e, come il suo prete. Pero, non voleva in carne umana angeli nè diavoli; e l' uomo pretendeva che fosse « galantuomo, e del resto, transeat! »

IX.

Ma io qui m' arresto; chè quanto più nella critica letteraria ci si accosta a' tempi presenti, tanto

più penoso, e pericoloso anche in certo senso, riesce il parlare. Io capovolgo volentieri il celebre motto, e dico: la storia ai vivi e la critica ai morti; morti e sepolti da un pezzo. Ed io non voglio fare la storia delle lettere, ma accennarne largamente i nessi generali nello spazio e nel tempo, dimostrando come l'arte e la vita si colleghino e si determinino a vicenda. E questo compito, mi pare ormai d'averlo assoluto.

Riassumo e concludo.

Le tendenze a ideali estremi, all'ideale sovrumano e al subumano, di fronte alla tendenza all'ideale medio, all'ideale puramente umano nel suo massimo splendore; giovani e vecchi contro uomini maturi; romanticismo di fronte al classicismo; l'Oriente di fronte all'Occidente; l'Asia di fronte all'Europa; ecco sotto forme diverse lo stesso concetto, che salta fuori dalla storia generale delle lettere messa a riscontro colla storia politico-sociale.

Abbiamo veduto dapprima il romanticismo in casa sua propria, nell'oriente antico fra gli Ebrei e gl'Indiani; vedemmo quindi in Grecia il primo e grande periodo classico nelle lettere, mentre nella vita si sosteneva una lotta grande e vittoriosa contro l'Oriente; un periodo classico sbiadito, pervaso un po' da mollezza in Grecia, e da durezza in Italia, vedemmo durante la floridezza d'Alessandria e la grandezza di Roma, allorquando

da un lato i fiacchi costumi dell'Asia colla conquista macedonica erano entrati in Grecia, e l'Italia avea voluto oltrepassare il concetto puro e semplice della vita umana. Nella prima metà del medio evo vedemmo il pieno romanticismo informare la letteratura, mentre gli elementi nuovi erano subentrati agli antichi, e i Germani invadevano dal nord e gli Arabi dal sud. Dura nella seconda metà del medio evo la letteratura romantica; ma va migliorando, comincia a far presentire il vero ideale umano; e in questa età noi vedemmo essere cacciati gli Arabi, assimilati i Germani, romanizzato il cristianesimo. Nell'età moderna ricomincia un periodo classico per l'arte, che tuttavia, poichè risente nella materia le influenze medievali, sarebbe opportuno chiamare semi-classico; e in questo periodo noi vedemmo compiersi l'assimilazione e l'incivilimento de' Germani, costituirsi le novelle nazioni, combattersi il medio evo; e la filosofia e la poesia prendere poco a poco il luogo della teologia e della religione. Quest'ultimo periodo, incominciato in Italia si chiude in Germania, ed ha quattro massimi rappresentanti: Ariosto, Cervantes, Shakespeare, Goethe. Sul principio del nostro secolo noi vedemmo infine succedere quel breve periodo romantico che tentò rimettere in vita le idee medievali ed orientali; e corrergli parallela la reazione politica del quindici. — E nella vita e

nell' arte vedemmo poi rispuntare le tendenze classiche e liberali, e venirsi preparando un nuovo periodo classico vero, ch'è ben lecito ormai presagire all' Europa, forte ora e concorde per resistere a nuove migrazioni d' Oriente e per cacciare da sè gli ultimi avanzi delle migrazioni antiche, che non si sono a lei assimilati; sicura ormai di sè e prudente abbastanza per riguardare il medio evo come l' età degli errori giovanili, come l' età barbarica, ch' essa può e deve studiare senza odio, ma anche senza amore, senza la smania incivile di ridestarla a vita fattizia ed insulsa.

L' Europa è a buon porto. Le grandi nazioni si sono ricomposte entro i loro naturali confini, in quella loro integrità, che il medio evo negava, sovrapponendo a tutti e a tutto la doppia tutela del papa e dell' imperatore. E l' uomo si viene anch' esso ricomponendo nella sua integrità: non è più anima, non è più corpo; è lui, l' uomo.

La scienza uccise un tempo l' uomo e l' universo per vedere come fossero fatti; e diede il corpo e la materia alle disquisizioni dei fisici, e l' anima e la forza a quelle dei filosofi e dei teologi. E, tutto considerato, noi dobbiamo chiamar questa una savia partizion del lavoro. E prima caddero i teologi e poi caddero anche i filosofi, quando si negò la *reale* esistenza dell' anima umana, e dell' anima universale, ossia del Dio. E can-

tarono vittoria i fisici, credendosi esser rimasti soli padroni del campo. Ma caddero anche i fisici, perchè invano s' affaticarono a spiegarci i fenomeni della vita e della intelligenza, perchè la materia umana e la universale, astratta da quella vita perpetua in cui la vediamo, non esiste neppur essa, non è altro che una astrazione del nostro pensiero. E i fisici dovettero cedere il posto alla nuova scienza positiva: la quale studia l' uomo e l' universo nella loro integrità vitale, come materia in moto, materia animata, materia vivente, materia intelligente. Per questa scienza non c' è nulla d' accidentale nella vita: il Dio accidente è detronato: tutto è governato da leggi, o esplorate, o da esplorare in futuro. Ma se questa scienza ha abbattuto il Dio accidente, per essa non c' è più neanche un Dio, che *in persona* governi l' uomo e l' universo dal di fuori: essa strappa giù dalle stelle questa provvidenza, non già per distruggerla, ma per piantarla in luogo più sicuro, entro il petto degli uomini provvidi, entro gli atomi gravitanti dei singoli mondi. E la storia diventa così il risultato armonico delle singole provvidenze umane individuali; così come il moto armonico delle stelle è il risultato delle singole gravitazioni celesti. — E questa stessa scienza nega del pari ogni rivelazione superiore; ma nel tempo stesso afferma altamente che la parola del genio altro non è che

una rivelazione continua a pro di chi non sa o non ha tempo di pensare.

E precipita quindi ogni religion positiva; ma vi sottentra la poesia e l'arte; e a quell'ideale sovrumano che la religione proponeva agli uomini incolti, quasi a tiratori cui è d'uopo far mirare più alto del segno, la poesia sostituisce il giusto ideale umano. E la morale trova il suo principio e il suo fine, non più fuori dell'uomo, fuori di questa vita, ma nell'uomo stesso, in questa stessa vita. Essa rende inutile Jehova e il Paradiso; ma distrugge anche il Diavolo e l'Inferno; essa ripete la sentenza del Lessing: ognuno operi a seconda delle sue capacità; ognuno faccia il meglio possibile! Il premio sta nel godimento dell'opera stessa, nel piacere d'aver effettuato un nostro ideale; la punizione sta nel vuoto insulso per chi fa meno del possibile, e nella penosa vanità dello sforzo per chi tenta di più.

Così l'umanità va rimettendosi con coscienza, dopo lunghe aberrazioni, sulla via del progresso: e proponendosi una mèta alta sì ma possibile, proseguirà, lottando, le sue evoluzioni verso il meglio, e lascierà sul suo cammino, a certe distanze, quasi pietre miliari, la memoria di fatti animosi, e di nuovi compassionevoli errori: fatti ed errori che daranno bella materia alle epopee e ai drammi avvenire.

LETTERATURE NEO-LATINE.

LA STORIA COMPARATA
DELLE LETTERATURE NEO-LATINE.

PRELEZIONE FATTA ADDÌ 21 GENNAIO 1876

NELLA R. UNIVERSITÀ DI PADOVA.

I.

Poichè la disciplina, che io sono lieto e superbo di venire a professare in questa celebrata Università, è quasi nuova in Italia, e non è molto vecchia nemmeno in altri paesi; e poichè tra i suoi stessi cultori non si è ancora ben d'accordo sui limiti, sullo scopo, sul valore di questi studj neo-latini o romanzi; e c'è quindi chi per tali o per altri più speciosi motivi li guarda di traverso: io reputo cosa opportuna di darvi qui per primo un'idea generale della nuova disciplina, di segnarne i confini, e di mostrarne la sola e legittima importanza. Così quelli tra i giovani, che dovranno o vorranno seguirmi nel corso delle lezioni, potranno saper subito, almeno sulle generali, di che si tratta, e abbracciare con rapido sguardo tutto il campo, che poi, un po' per volta, avremo a percorrere insieme.

Ma già sul bel principio mi si offre una specie di questione pregiudiziale. Il nome stesso di questo nuovo insegnamento, che s' intitola *Storia comparata delle letterature neo-latine o romanze*, parrebbe accennare a un' opposizione del nuovo cogli studj consueti delle letterature classiche antiche. Chi sa se i tempi nostri, così imbevuti di positivismo, mentre nell' insegnamento secondario hanno voluto istituire la scuola tecnica di fronte e talvolta a danno del ginnasio e del liceo, e hanno caldeggiato l'utile e pratico studio delle lingue vive a danno del lungo e penoso studio delle lingue morte; e, nello stesso insegnamento superiore, allo studio filologico del latino e del greco hanno aggiunto lo studio analitico comparativo di queste lingue e delle loro antiche sorelle dell' Asia: cioè a una disciplina puramente storica, come la filologia classica, hanno accoppiato la glottologia, disciplina che vogliono fisica: chi sa se cotesti tempi nuovi non vogliano ora contrapporre allo studio della bella antichità greco-latina, quello delle brutte antichità nazionali nel medioevo; e allo studio delle letterature classiche quello delle romanze, che altro non sono se non una varietà delle romantiche?

Se questo fosse vero; se questi studj romanzi implicassero realmente una guerra segreta od aperta contro gli studj classici; io — lo dirò non per vana

jattanza, ma perchè così mi suggerisce la mia coscienza d'uomo — io non sarei venuto a parlarvi da questo luogo: io, che del mondo moderno fo molta stima, e non disprezzo il medievale; ma solo nella antichità classica, in Roma e meglio ancora in Grecia, trovo il tipo di una vita e di un'arte veramente umane; io, che mi professo caldo ammiratore della poesia classica antica, nella quale ho trovato e trovo sempre il sano e vigoroso cibo intellettuale che mi ristora dopo i languidi o artifiziati brodi che mi tocca ingollare ai conviti letterarj del mondo medievale e anche del moderno; io, che, scolaro in ciò del massimo fra i critici moderni tedeschi, del Gervinus, adopero la misura terribile degli antichi nel giudicare gli autori moderni; io, che considero il dugento provenzale, il cinquecento italiano e il settecento tedesco, i tre più floridi momenti dell'arte moderna, come una graduale ripristinazione della vera arte antica. — Allontaniamo adunque sin d'ora ogni equivoco; io sono un classicista.

Che se tra questa mia professione di fede artistica, e il fatto che io vengo a insegnare letterature romanze, molti potranno scorgere una contraddizione: contraddizione veramente non c'è; ed ecco in qual modo.

Noi diciamo felice il gran signore, che, tratto tratto, può invitare gli amici nel suo ricchissimo

parco ove fa loro assaggiare, raccolte in breve spazio e spiccate appena dal ramo nativo, le frutta più squisite, cui natura ha voluto disperdere per tutta la faccia dell' orbe. Egli è lieto del sapor delle frutta e più ancora delle lodi che gli profondono giustamente gli amici.

Ma non meno lieto del padrone stassene modesto in disparte l' industre giardiniere, che ha piantato il frutteto, che ha trascelte, educate e annestate quelle piante, e ne conosce per filo e per segno la storia. — E non lungi dal crocchio v'è un persona, la quale più che alle frutta bada a certe bizzarre forme di foglie, a certe rarità di germogli, a certi muschi, a certe radicette, che strappa dal suolo, e caccia nel suo astuccio, e annota nel suo taccuino; e benchè gli tocchi talvolta esser oggetto della barzelletta degli amici, e paja sempre accigliato, pure, se qualcosa di nuovo lo colpisce, o un fenomeno o un pensiero, gli lampeggia dagli occhi tal gioja, che in breve compendia tutta quella degli altri.

Il ricco padrone da un lato, e il giardiniere e il botanico dall' altro vi possono dare un' idea giusta della differenza che corre tra il dotto, il quale dedica i suoi studj amorosi più specialmente ai periodi classici delle letterature, ai bei fiorimenti; e gli altri, che percorrono attenti i periodi romantici, i periodi di formazione più o meno avan-

zata. L'uno studia l'opera dell'uomo e l'uomo stesso quando già sono compiuti; gli altri li studiano nel divenire; questi ne cercano le radici, i primi germogli, i fiori; quello ricerca il frutto ormai giunto a maturità.

Ma io ho parlato di periodi classici e di periodi romantici: il mio linguaggio non sarebbe forse oscuro, oppure arbitrario? È egli possibile dire precisamente ciò che sieno questi, e che cosa sieno quelli?

Io credo che sì, purchè vogliamo guardare le cose un pochino dall'alto. — E poichè qui si discorre non dell'arte in generale, e neppure di tutto quel complesso di fatti che si chiamano letteratura, ma propriamente della letteratura poetica; io domando: che cos'è la poesia? — Poesia è la rappresentazione evidente d'un modo di vivere, che, rispetto al vivere reale, è o sembra migliore; è la rappresentazione d'una vita bella, rispetto alla vita comune.[1] Ma la vita, nello sviluppo storico della umanità, ha cangiato di continuo, ed ha cangiato quindi anche la poesia, che ne volea rap-

[1] A prima giunta può parere che questa definizione non abbracci tutta la poesia, ed escluda, per esempio, la satira e la comedia, in cui si rappresenta il *peggio*. Ma la rappresentazione poetica del *meglio* può essere di due sorta: o positiva, come nell'epica; o negativa, com'è appunto nella comedia. Molière e Plauto ci dipingono l'Avaro in modo ch'egli ci sembri *ridicolo;* e il ridicolo è prodotto in noi

presentare il lato migliore. Storicamente parlando, ci furono o ci possono essere state molte forme diverse di poesia perfetta; perfetta in quanto rispondeva al bisogno di quel tempo e di quel luogo, rappresentava il meglio della vita, in quella data età, e in quel dato paese. Ma poi, confrontando l'una con l'altra queste diverse forme del bello o del meglio rappresentate dalla poesia, e giudicandole a riscontro dell'intima natura umana, noi arriviamo ad affermare che l'una o l'altra di quelle forme è migliore di tutte, rappresenta rispetto all'uomo, quale lo conosciamo dalla storia, il meglio assoluto; e quella poesia, rispetto alle altre, rimane e si considera come poesia tipica, poesia perfetta, poesia veramente umana.

Io vi presento tre ritratti dello stesso individuo, uno preso a quindici anni, l'altro a trentacinque, il terzo a settanta. Tutti e tre sono bellissimi; e tutti i ragazzi, tutti gli uomini maturi, e tutti i vecchi dovrebbero aver caro di somigliare a questo ragazzo, a quest'uomo, a questo vecchio. Eppure, se noi avessimo seguito questo individuo

giusto dal *contrasto* tra l'avaro rappresentato e l'idea del bello o del *meglio* umano, che il poeta fa sorgere in noi. I fatti della tragedia (greca) sono *errori;* e l'arte del poeta consiste appunto nel farli apparire *errori,* nè più nè meno; cioè, nel farci sentire, *che cosa,* in quel dato caso, *sarebbe stato il meglio* e avrebbe fatto schivare la sventura.

nella sua intima storia, per giudicare in quale suo stadio egli abbia sentito in sè più compiuta la natura d'uomo, noi avremmo trovato che la balda spensieratezza del fanciullo era già turbata dal desiderio d'essere grande, d'essere forte, d'essere *uomo;* e che la sua serena e prudente vecchiaja è stata turbata dal rammarico di sentir lentamente mancare il vigore della virilità; e che solo nella piena virilità egli avrebbe gridato al fuggevole istante: sei pur tanto bello! t'arresta!

Che cos'è, infatti, la età virile rispetto alla giovinezza o alla vecchiaja? Nella giovinezza c'è vigore e impetuoso volere; ma non c'è la pratica della vita, non c'è la sicura scorta dell'intelletto. Nella vecchiaja c'è la sicurezza dell'intelletto; non il vigore necessario per tradurre in atto il pensiero. Solo nell'uomo maturo le forze fisiche e le intellettuali s'accordano e cospirano a sciogliere il còmpito della vita, a produrre il buon fatto. Il giovine fa, senza pensare; il vecchio pensa, senza fare; solo nell'uomo maturo c'è l'efficace accordo del pensiero e del fatto. E se il pensiero è d'accordo col fatto, c'è la vera scienza, il vero ideale; se il fatto è d'accordo col pensiero, c'è la vera vita.

Questi tre stadj principali, che notiamo nella vita degli individui, si riscontrano anche nella vita delle nazioni e dell'intera umanità. La prima giovinezza dell'uomo, secondo ce lo mostra la storia,

fu spesa nell'antico oriente, l'età virile fu raggiunta prima tra i Greci, poi tra i Romani; la vecchiaja nei tempi della greca decadenza e del basso impero romano. E il mondo fu messo sossopra da genti nuove, più forti. E la vita ricominciò. Col mille la storia segna i primi albori del nuovo giorno: comincia allora una nuova età che ha la sua balda giovinezza nei primi cinquecento anni, e venne poi e viene tuttora, sotto gli occhi nostri e per opera nostra, faticosamente accostandosi a un nuovo periodo di virilità.

Ora la vita e la poesia si tengono indissolubilmente legate, poichè solo dalla vita, voglia o non voglia, desume il poeta il suo meglio ideale, e alla vita, che gli sta intorno, e' cerca a tutto potere di accomodarlo. È naturale quindi che nelle età virili della umanità noi troviamo quella poesia che rappresenta il meglio umano storicamente assoluto; e che nelle età giovanili e nelle senili troviamo altre forme inferiori di poesia, convenienti bensì a quelle età, ma non più all'uomo in migliori suoi momenti.

La poesia che rappresenta questo ideale supremo della vita umana, io la dico classica; quell'altra o quelle altre, che rappresentano i molti ideali relativi. proprj della giovinezza e della senilità, io la dico romantica. La poesia classica è la poesia degli uomini maturi, e delle età ma-

ture; la poesia romantica è la poesia dell'uomo ancor giovine o già vecchio, delle età in formazione, o che già si vengono dissolvendo. Poesia classica sarà quindi quella di Grecia e di Roma antiche, e quella che ha fatto le sue prime prove nell'età moderna col rinascimento prima italiano, poi spagnuolo, inglese, francese, e infine tedesco. La poesia romantica abbraccerà invece nel mondo antico la letteratura ebraica e la indiana, per citar solo le più importanti; quindi la basso-greca e la basso-latina nella prima metà del medio evo; infine l'altra che propriamente dicesi romanza, dal mille in poi: e dicesi romanza o neo-latina, appunto perchè si svolse e fu coltivata in ispecie tra i popoli che derivarono costumi, lingua e cultura da Roma e dal Lazio.

Ma se dunque questa poesia romanza, e in generale la romantica, è per forza di cose tanto inferiore alla classica; perchè non lasciarla in quel profondo oblìo in cui i tempi migliori l'hanno ravvolta? Perchè conturbare l'età nostra ben più felice collo spettacolo delle miserie o delle false grandezze di età già remote? — Perchè anche il medico, onde tener sani i sani, e guarire i malati, ha bisogno di studiare il nostro organismo nella sua corruzione, nel suo disfacimento, oppure nei suoi primi momenti di formazione; perchè non s'intende l'uomo, senza prima avere studiato il

bambino, o averne conosciuto i vecchi parenti; perchè, pur considerando le frutta come scopo ultimo per cui educhiamo la pianta, bello e dolce è anche l'ufficio del giardiniere e del botanico; perchè, insomma, solo dopo aver bene studiato le letterature dell'antico oriente, si è in caso di apprezzare a dovere la poesia dei Greci e dei Latini; e solo dopo avere studiato la poesia romanza e germanica nel medio evo uno potrà con scienza e coscienza giudicar della poesia classica del moderno rinascimento.

Così parmi d'aver rimossa la questione pregiudiziale che fin dalle prime mi si affacciava; e di avere al tempo stesso accennato con sufficiente chiarezza l'indirizzo che intendo dare a queste ricerche. Ora poi giova che io ne limiti il campo e in breve dimostri tutta quanta la materia dei nostri studj.

II.

Non è, infatti, tutta la poesia romantica di cui noi possiamo o dobbiamo occuparci. Solo per incidente avremo a toccare della poesia romantica dell'Oriente antico; e non siamo neppure tenuti a studiare minutamente il secondo periodo romantico, ch'è quello della bassa grecità e latinità fino al mille, periodo, che del resto più d'ogni

altro dovremo tener d' occhio. Delle letterature germaniche, le quali, cominciando all' età della decadenza greco-latina, vengono rigogliosamente svolgendosi contemporanee a quelle delle nazioni romanizzate, noi lascieremo la esplorazione ad altri studiosi; e, pur dovendo fare spesse incursioni anche in quel campo, per seguirvi la cultura romana che vi s' infiltra, e per trovarvi la scaturigine di molta vita romanza che ne deriva: noi ci limiteremo veramente al mondo neo-latino, alla Francia settentrionale, alla Provenza, alla Spagna e al Portogallo, e infine all' Italia. Ma pigliando le letterature dei popoli neo-latini ai loro principj non potremo e non dovremo perseguirle fino ai giorni nostri: il còmpito nostro sarà sciolto, quando avremo toccate le porte dell' età moderna, che si apre veramente col rinascimento italiano del quattro e cinquecento; quando avremo veduto quasi tutta la materia poetica medievale trovare in Italia i suoi grandi artisti, che, ravvolgendola nell' aroma dello stile, la renderanno immortale. La storia comparata delle letterature neo-latine spazia adunque, secondo ch' io penso, dal mille al millecinquecento; ed è un importante complemento alla storia d' Europa nel medio evo, in ispecie per le nazioni romanizzate. E però non neo-latine, ma romanze, secondo il loro storico nome, io chiamerei queste letterature; pur concedendo che il

grammatico comparatore il quale piglia le lingue di queste nazioni alla loro unica fonte e le accompagna fino ai tempi nostri, le chiami a sua posta neo-latine.

Io ho così tagliato fuori dalla storia letteraria universale e poi dalla medievale un periodo determinato per tempo e per luogo. Ma avevo io il diritto di farlo? Si può egli parlare d'un periodo letterario romanzo? Se l'ho fatto, credevo d'averci delle buone ragioni: ed ecco ch'io le sottometto al vostro giudizio.

Lo storico, per facilitare le proprie ricerche e per render più chiara agli altri la esposizione di quanto ha trovato, ha bisogno di dividere e suddividere la serie infinita e continua dei fatti in certi periodi determinati dai tempi e dai luoghi, ma più specialmente da un carattere che spicca netto in questa o in quella data serie, e manca o appena si può rilevare nella serie antecedente e nella successiva. Questo carattere, che colora e determina un periodo, il filosofo della storia lo chiama la *idea,* il concetto che si viene svolgendo, che si forma e si effettua nella umanità. Ora c'è egli un'idea caratteristica, nuova, che si mostri nel nostro periodo romanzo? E qual'è?

Gli è il concetto della cavalleria, che si esplica specialmente nelle crociate, e nella formazione dei piccoli nuclei politici, in cui si comincia l'ordine

moderno, dopo l'anarchia prodotta dalle invasioni barbariche e dalla dissoluzione degli ordini romani, che sol di nome sussistevano nel sacro impero germanico.

Ma che cosa era veramente il cavaliere, cotesto rappresentante della nuova idea, che nasce e si svolge entro il nostro periodo?

Anche qui, per esser chiaro, mi tocca pigliar le cose un po' dall'alto; mi conviene accennare che cosa vi fosse prima di lui.

Sapientemente i nostri vecchi chiamavano studj d'umanità quelli in cui il giovinetto veniva introdotto alla conoscenza della vita e dell'arte classica antica. Ivi infatti s'impara a conoscere l'uomo: voglio dire, l'uomo nella sua integrità, non servo di questa o di quella tendenza estrema, ma libero nel gioco armonico di tutte. — Scendendo all'età basso-greca e basso-romana si vede prevalere sempre più nella vita e nell'arte un epicureismo, che si esagera, perchè non riesce a soddisfare tutti gl'istinti interiori, e passo passo riduce l'ideale umano alla cieca brutalità, al culto d'una sola nostra tendenza: quella del senso. E dall'altra parte, per naturale reazione, o le menti si danno al cinismo e affettano un superbo disprezzo per tutto ciò che solletica il senso, ovvero, se più robuste, si raccolgono in un sereno stoicismo, riponendo il sommo della sapienza nel sentirsi su-

periori alla cieca forza delle cose. Anche i discepoli di Cristo si posero per questa via, che certò era la migliore; e il santo riprodusse il sapiente, e l'anacoreta il cinico. Il senso, la carne, il mondo furono identificati col male, col peccato, e personificati nel diavolo; e la vita vera fu riposta in un di là, nel tempo avvenire, quando lo spirito, sciolto dagli impacci della materia, potrebbe vivere tutto nella contemplazione di Dio, fonte unica del vero. E l'uomo integro, uno e inscindibile, della vita antica, fu così diviso in corpo e in anima, in materia e in ispirito; e i suoi due ideali furono la bestia e l'angelo; e la vita fu rappresentata dal volgo e dagli ecclesiastici.

Ma queste due opposte idee d'una vita migliore, convivendo sullo stesso terreno, doveano reciprocamente modificarsi, e un po' per volta fondersi e conciliarsi nelle menti più sane in un ideal mediano, che s'accostasse tanto quanto all'ideale dell'uomo nella sua integrità. E sorse di fatti verso la metà del medio evo il cavaliere, che si pose di mezzo tra il volgo e gli ecclesiastici, e fu l'arbitro della nuova età, perchè riassumeva in sè le idee degli uni e la forza dell'altro. Ma il cavaliere, quale apparisce nella vita e nell'arte del nostro periodo romanzo, è ancora ben lontano dalla vera umanità. Egli ha in sè ancora qualche cosa della brutalità e grossezza o germanica o

vulgare; e partecipa ancor troppo delle aspirazioni vaghe, indeterminate verso l'ideale infinito degli ecclesiastici. L'accordo tra il pensare e il fare, che costituisce il punto supremo a cui l'uomo possa pervenire, in lui non c'è ancora. Egli opera, come si vede nelle Crociate, per un'idea ch'è in lui, ma non è ancora ben sua; per un'idea che non è nata entro il suo petto, ma gli è stata suggerita dagli ecclesiastici. E non di rado accade di vederlo spendere da giovine bestialmente le sue forze nell'orgia più bassa, per finire da vecchio nei puri ozii contemplativi d'un convento. Il cavalier medioevale ha un po' l'aria d'un giovinotto, ch'esce or ora della scuola, ricco d'idee alte e generose, e, pieno d'entusiasmo, si sbraccia per metterle in atto; ma, non avendo ben considerato tutti gli ostacoli, spreca le proprie forze, si spossa e dispera della vita. La cavalleria, in effetti, fu apparizione brillante ma piuttosto passaggera; e ne' paesi latini ben presto ella venne scomparendo e cedendo il posto agli elementi sociali di prima: al volgo e agli ecclesiastici; e collo sparire de' cavalieri, si corruppe e svanì anche la nuova rigogliosa letteratura, che li avea presi a modello. Solo in Italia, ove la cavalleria non aveva mai avuto grande importanza, s'era venuto educando invece il popolo intero nei liberi comuni; e quando le letterature romanze degli altri paesi finivano,

venne su grandeggiando la nostra, che all' ideale del cavaliere tentava surrogare un ideal nuovo, desunto dallo studio del mondo antico, sempre vivo nella nostra tradizione: l' ideale puramente umano. E dietro l' Italia si riposero più tardi per questa via Spagna, Inghilterra, Francia e Germania.

L' idea adunque che si svolge nel periodo romanzo e lo distingue da tutti gli altri, è la idea del cavaliere, è l' ideale della cortesia e fedeltà cavalleresca: e a questa idea s' informa la massima parte della poesia romanza. La massima parte, non tutta. Poichè, se l' idea della cavalleria è la più spiccata di questo periodo, è l' idea nuova che vi nasce e si svolge; il carattere o i caratteri della età precedente, benchè sempre meno vistosi, si mantengono ancora; e vi spunta e vi fa la sua prima apparizione il carattere che distinguerà il periodo successivo.

Non è mai possibile staccare con un taglio netto due età; non c' è mai nella storia un' interruzione di continuità; e solo la nostra ignoranza dei nascosti trapassi può spingerci talvolta ad affermarlo. L' una età si tiene e si mescola coll' altra, come avviene dell' acqua dolce e dell' acqua salata alla foce de' grandi fiumi. Già per un buon tratto del fiume l' onda acquista un sapore acidulo, che sempre più va facendosi amaro verso la

foce; e dentro il mare per un buon tratto l'acqua si conserva quasi dolce, e solo più lontano muor nel salato. Così nel nostro periodo romanzo, in cui si svolge il nuovo ideale mediano della cavalleria, si conservano, quasi ai due lati, i due ideali estremi: il bestiale diabolico, e il puro angelico del periodo antecedente; e già spunta e si fa vedere, benchè non facile a riconoscere, un quarto ideale, l'ideale dell'età successiva, l'ideale della schietta umanità, che s'è venuto poi e si viene tuttodì effettuando tra noi, rinnovando la fase, che l'umanità ha percorso nell'antica età greco-romana.

III.

Egli è secondo questi quattro ideali, secondo queste quattro diverse idee del meglio: l'ideale satanico, l'angelico, il cavalleresco, e l'umano, i quattro ideali vagheggiati dai popoli neo-latini in questo periodo, ch'io intendo dividere la materia poetica romanza, per darvene sin d'ora un concetto sommario.

Comincerò dall'ideale angelico, sovrumano.

Il cristianesimo, divertendo le menti dei fedeli dal brutto spettacolo della vita corrotta verso una vita migliore, verso la vita avvenire, avea destato naturalmente la curiosità di sapere come fosse

fatta questa vita oltreterrena, che cosa vi facessero i peccatori ed i giusti, quali fossero gli ufficj dei diavoli e degli angeli, che Dio vi ha messo a governarla. E sorsero numerose le visioni, i viaggi al paradiso terrestre, le discese all' inferno, i voli in ispirito al beato paradiso. Queste visioni, sorte nella mente fantastica e fervida di qualche frate, furono intese raccontare con voluttà o con raccapriccio dalla turba dei fedeli; e i predicatori se ne servirono per convertire gl' increduli; e alfine furono citate come prova della reale esistenza di cotesta vita avvenire, in cui verrebbero accomodati i conti rimasti aperti alla fine della presente. E l' ideale dello spirito ebbe anch' esso i suoi eroi nei santi, nei martiri, negli anacoreti; e le vicende, le pie macerazioni, le tentazioni superate, la morte beata, i miracoli di questi eroi diedero argomento a numerose leggende, e a rozzi saggi drammatici, destinati a edificare i meno fervidi credenti. Nelle chiese infine c' era bisogno di un inno, d' una sequenza, in cui trovassero la loro espressione i sentimenti dei fedeli: l' amor di Dio, della donna celeste, le aspirazioni alla vita futura. E così ci fu in questo periodo, come nell' antecedente, un' epica, una drammatica, e una lirica, che rappresentarono appunto questo ideale estremo dello spirito, ideale a cui gli ecclesiastici volevano indirizzare la vita. La Divina Comedia del-

l'Alighieri non è in fondo che una delle solite visioni; ma Dante, più che altro, piglia dalle visioni la cornice entro cui inquadra lo spettacolo della vita terrena, ch'è quella che più gli preme e lo cruccia. Il nostro Passavanti dava poi un'ingenua forma artistica alle leggende de' Santi, e le contrapponeva alle licenziose novelle, che sollazzavano le brigate; mentre solo più tardi in Ispagna Lope e Calderon svolgevano i germi drammatici dei Misteri medievali, e li trasferivano dalle chiese nelle piazze e nei teatri.

In giusta antitesi a questo ideale dello spirito viveva l'ideale della materia, l'ideale del volgo, l'ideale che abbassa l'uomo verso il bruto incosciente, preda rassegnata dei casi, soggetto non più a un Dio provvidente che tutto fa e dirige per il nostro meglio, ma al dio accidente, che non sa e non può nulla. Questo ideale ebbe nel nostro periodo le sue rappresentazioni artistiche in una lunga serie di romanzi, che vogliono rannodarsi in un ciclo intorno alla persona di Arturo, re di Bretagna: nei romanzi della Tavola Rotonda. In questi racconti, specie nelle loro forme più antiche, c'è assoluta mancanza di coscienza; essi continuano esattamente, rispetto alla materia, il romanzo basso-greco. Narrano casi bizzarri, avventure inesplicabili, in cui la volontà umana non può e non vuole entrare, in cui tutto succede per

forza d'incantesimi. Altrove la religione, qui la magìa. Tristano e Lancillotto, che amano d'*amor fino* Isotta e Ginevra, mogli altrui, ne sono gli ammirati eroi. Daccanto a questi lunghi romanzi del ciclo d'Artù si schierano poi numerosissime novelle licenziose (Contes, fabliaux), che doveano più tardi trovare il loro artista in Boccaccio. Il quale, fallitogli il tentativo di dare forma artistica al romanzo di ventura, nelle novelle trovò materia per darci un gran quadro della vita qual'era, facendo nascere il desiderio d'una vita migliore. Ne mancarono allora osceni canti popolari, che accompagnavano le danze e i bagordi e le orgie spensierate di chi unicamente pensava a soddisfare le tendenze del senso. E anche questo genere di poesia trovò poi il suo artista in Italia con Lorenzo de' Medici. — Ma il fatto letterario più caratteristico, che si collega a questo ideal brutale, è il romanzo, o la serie di romanzi francesi, intorno alla Volpe e al Lupo: Renardo e suo compare Isengrino. La è tutta una filza di bricconate, d'astuzie, di sudicierie che Renardo fa a quel grullo onesto d'Isengrino; e il poeta ha così poca coscienza del bene e del male, che mostra aperta la sua predilezione per la volpe e ride delle sciocche vittime dei tiri di lei. Qui si vede ben chiaro come l'uomo, sempre più coltivando gl'istinti inferiori, fosse giunto a trovar incarnato il suo ideale nelle be-

stie, e in quella tra le bestie, che meno s' impaccia colla coscienza. Il romanzo di Renardo è nato sui confini di Francia e di Germania, in Fiandra e in Lorena; e i dotti tedeschi e francesi se ne disputano acremente la nazionalità. Io non avrei tanto zelo. Dove la volpe potè essere il tipo ideale dell' uomo, la vita reale dev' essere stata in condizioni ben tristi. La Provenza e la Spagna non ne san nulla; quasi nulla l' Italia; quassù, agli estremi confini, nel Veneto, la volpe ha potuto ficcare la sua zampa. Ma non è volpe paesana; è venuta di Francia.

Di mezzo a questi due ideali, rappresentati dall' angelo e dalla bestia, veniva svolgendosi il terzo, l' ideale cavalleresco; e noi potremmo perseguirne la formazione graduale, studiando i poemi epici francesi del ciclo di Carlomagno, il Cid spagnolo, e la poesia lirica dei Provenzali.

Tra le molte e varie imprese di Carlomagno, una specialmente avea colpito le menti popolari: la spedizione contro gli Arabi di Spagna, e la fine del prode Orlando, a Roncisvalle. Ma l' età, che compiva le crociate, dovea naturalmente trovar qui quasi il suo prototipo, il glorioso iniziamento della grande opera propria. E la fantasia poetica popolare venne attribuendo al solo Carlo tutte le imprese già molto prima compiute da Carlo Martello, e confondendo poi con Carlomagno un terzo Carlo

contessè i suoi racconti colle ribellioni dei grandi signori feudali contro il potere accentrativo dell'imperatore, il quale avea sognato per un istante d'aver rimesso in piedi il grande colosso romano. Così intorno alla persona di Carlomagno si venne raggruppando una schiera sempre più grossa di personaggi più o meno importanti, che interessavano a questa o quella città e provincia, ed ebbero tutti il loro poema. Nòn altrimenti, in tempi diversi, eppur molto simili, intorno alla persona di Agamennone e alla sua impresa trojana si erano venute raggruppando le storie, splendide a gara, de' suoi compagni d'armi, e le venture che precedettero il gran fatto della vita greca, e quelle che gli tennero dietro. Il concetto fondamentale di tutto questo ciclo carolingio, ch'è la lotta de' Cristiani contro gl' Infedeli, della razza ariana contro la semitica, informa anche l'antico poema, e la cronaca rimata, e le numerose romanze che narrano le imprese di Rodrigo Diaz, detto il *Cid Campeador:* poema, cronaca e romanze, onde a buon dritto si vanta l'antica letteratura spagnola.

Il più antico poema del ciclo carolingio, che noi conosciamo, è la Canzone francese di Rolando od Orlando; il poema più famoso, che celebri lo stesso soggetto e tratteggi lo stesso personaggio, è ben noto a voi tutti, è il nostro Orlando Furioso. Ma quale distanza fra le due persone, che portano

lo stesso nome! Quando potremo trattar per disteso la storia dell' antica epopea francese, noi vedremo come il Rolando della vecchia canzone, il quale altro non è se non un apostolo armato, una specie di Arcangelo Michele, mandato da Dio a difendere la santa causa, e tiene ancor molto del frate predicatore, e combatte non per ottener gloria in questo mondo e abbellir questa vita, ma per guadagnarsi quell' altra; noi vedremo questo Rolando scendere grado a grado dal suo piedestallo religioso, e accostarsi agli altri uomini, e perdere la sua devota serietà, e scordare la santa causa del cielo per badare alla causa propria, e correr dietro, magari, a donnette più o meno eleganti, che l' Oriente manda in rinforzo a' suoi guerrieri, per debellare il paladino cristiano e metterlo in discordia coi compagni d' armi. Orlando e gli altri eroi delle canzoni antiche sono dapprima *paladini,* sono i difensori della fede e della Chiesa; ma poi, un po' per volta, si fanno i difensori del loro popolo, combattono per sè stessi, si fanno cavalieri; e talvolta, scendono fin troppo basso, e si confondono coi frivoli personaggi dei romanzi d' Artù. Qui ci si offre aperto il processo di fusione e di conciliazione dei due ideali estremi, l' angelico e il bestiale, nell' ideal mediano del cavaliere, ideal mediano che tiene più o meno dell' uno o dell' altro estremo a seconda dei tempi e

dei luoghi. E male, io credo, argomentano coloro che in cotesto mescolarsi dei romanzi d' Artù colle canzoni carolingie, in questo fondersi dei personaggi e dei casi del romanzo coi fatti dell' epopea veggono una corruzione, un pervertimento artistico; e arrivano fino ad anteporre le rozze antiche canzoni ai poemi del Pulci, del Bojardo e dell' Ariosto. Appunto in questa fusione, in questo rincontrarsi a mezza strada dell' ideale sovraumano col subumano bestiale, doveva effettuarsi, o presto o tardi, il nuovo e vero ideale umano, già rasentato dal cavaliere.

La poesia medievale, che più netto ci mostri e più intero questo tipo di cavaliere quale si rilieva spontaneo nella vita, e spicca sulla folla dei preti e del volgo, è la provenzale: poesia quasi tutta lirica, come quella ch' esprimeva il ritorno della coscienza dentro il petto umano, il risorgere dell' io col suo volere, col suo libero pensiero nel campo della vita ch' esso disputa da un lato a una Provvidenza troppo inframmettente, e dall' altro allo stupido caso.

La lirica provenzale è parte amorosa, parte civilmente satirica. Ma, nella migliore età di questa poesia, l' amore non si perde più nelle regioni del cielo, in morbose aspirazioni verso l' infinito; e non discende più nemmeno nelle basse regioni ov' esso rassomiglia ai ciechi ardori degli altri animali. La donna diventa per il trovator di Provenza il

simbolo e la ragione d' ogni cortesia, d' ogni nobile impresa; per piacere a lei, e riceverne qualche favore, egli si sforza di migliorare sè stesso; e benchè in certo platonismo bizzarro verso la donna amata e poi in certe licenze verso la sposa altrui, qua e là si sentano ancor sempre gli avanzi della poesia religiosa, che cantava la vergine donna celeste, e della poesia popolare, che si pasceva di basse lussurie, pure nel complesso bisogna ben dire che qui, in Provenza, comincia l' amore schiettamente umano.[1] E se il mio venerato maestro,

[1] Mi si conceda una sola citazione d'un luogo di Bernardo di Ventadorn, uno de' più antichi trovatori. Tanto più volontieri lo riferisco, che non veggo abbia dato nell' occhio ad altri studiosi della materia. È nel grande *Choix* del Raynouard, a pag. 61 del III volume.

Ben pauc ama drutz que non es gelos,
E pauc ama qui non es aziros,
E pauc ama qui non enfolletis,
E pauc ama qui non fai messios:*
Pauc** val d' amor, si non es angoissos,
Un belh plorar no fan quatorze ris.
Quan quier merce midons de genolhos,
Ela m' encolpa e mi met ochaizos,
E l' aiguam cor denan per miei lo vis,
Et elam fai un regard amoros,
Et ieu li bais la boc' els huels amdos,
Adonc mi par un joy de paradis.

Se la prima strofa può parere alquanto convenzionale, bellissima, perchè piena di vita, di azione, deve a tutti parer la seconda. Essa può stare di fronte ai più bei sonetti del Petrarca.

* Grosse spese.
** Raynouard legge *Mais*.

Federigo Diez, afferma che la poesia provenzale è piuttosto un prodotto della testa che non del cuore,[1] egli però non tralascia di soggiungere che la liriça provenzale, come l'antica, fu sempre e poi sempre cantata: e che quindi al pensiero, un po' secco alle volte e ricercato, del testo le note musicali intrecciavano quel certo che di vago, di indeterminato, di profondo che è proprio del sentimento.

Ma la grandezza dei trovatori provenzali meglio ancora apparisce nelle poesie satiriche, d'argomento privato o publico, che penetrarono tutta quella vita, e non furono senza influenza sulle sorti politiche dell'Europa intera. Qui, sotto le apparenze frivole talvolta dell'innamorato, si scopre il cuore d'un cittadino, la mente d'un libero e ardito pensatore; qui certi tratti d'una sapienza tutta originale e nuova, che ricordano le massime della più saggia antichità. Qui satire contro i preti faccendieri e corrotti; qui altiero disprezzo del volgo grossolano; qui ammonizioni ai nobili signori che tralignano dai padri, che dimenticano la *valor:* una bella parola, che dice cosa ancora più bella, cosa molto simile alla *virtus* degli antichi Ro-

[1] *Die Poesie der Troubadours, Zwickau, 1826:* p. 125; ma confronta quel che è detto in tutto quanto il capitolo, e vedrai con quante restrizioni il Diez pronunci quella sentenza, che fu poi da tanti e tanti seccamente riferita.

mani: quel pregio che viene dall'armonico cospirare della forza fisica e spirituale, la forza veramente umana. E questo *valore*, questa *virtus* si manifesta nella azione ed è premiata dall'esito buono. Chi non ha *valor*, e non sa farsi valere, meglio è che migri all'altro mondo. E Bertrando del Bornio predicava ai Provenzali:

Mais val mortz que vius sobratz.

che vuol dire:

Più val l'estinto — Che il vivo vinto.

E coll'altezza del pensiero e colla vivacità del sentimento s'innalza e s'avviva anche la forma artistica della poesia provenzale, ch'è quanto di più fino, di più studiato si possa immaginare, e di tanto sta sopra alla lirica degli altri paesi latini nel medio evo, di quanto la lirica del nostro Petrarca supera i rozzi saggi della scuola siciliana, dell'umbra, e anche della bolognese e della fiorentina.

Il Petrarca, italiano vissuto lungo tempo in Provenza, innamorato d'una bella provenzale, fu il legittimo erede di tutta quella poesia amorosa satirica, civile; fu l'erede di quel senso squisitissimo per la forma, che è l'armonia della frase col pensiero. Sennonchè il Petrarca non si fermava là dove s'erano fermati i Provenzali. L'Italia gli

dava un' ispirazione ulteriore; le memorie di Roma antica gli aleggiavano intorno; una turba di nobili fantasmi gli chiedea conto della miseria presente, offrendogli alla mente l' immagine d' una vita di gran lunga migliore. E il Petrarca sta già per abbandonare l' ideale cavalleresco ed abbracciare un ideale puramente umano, rivelatogli dallo studio del mondo antico.

La civiltà antica aveva immesso le sue propaggini fin dentro le sodaglie medievali; ed ora da quelle propaggini, nel terreno di bel nuovo coltivato, dovea spuntare la pianta novella. L' ideale umano della poesia classica antica, un po' sformato, travestito secondo la moda corrente, era rimasto pur sempre presente ai migliori anche nel medio evo. E prova ne sono i poemi d' argomento greco-latino, che furono allora rimaneggiati, rifatti, tradotti, letti ed ammirati da tutta Europa.

Tre soggetti classici antichi furono trattati dall' epica medievale: la storia di Enea, desunta per grandissima parte dal poema virgiliano; la storia della guerra trojana, tolta non già dal poema omerico, ma da narrazioni favolose attribuite a Darete e Dicti, testimoni oculari dei fatti; e in fine la storia di Alessandro Magno, opera che fu creduta del Pseudo-Callistene, e pare sia invece d' un greco Esopo. È naturale che la fama di Virgilio e d' Omero sia bastata a tenere in vita se non i

loro poemi, almeno i soggetti da loro trattati; men chiara riesce la ragione dell'amor del medio evo per l'eroe di Macedonia. Ma non è difficile vedere che tra le figure dell'antichità Alessandro Magno è di tutte la più moderna: egli che spostava la vita greca ed esagerando il concetto della guerra trojana e delle guerre persiane, tentava la conquista dell'Asia; e mentre in Asia portava la civiltà greca e le preparava in Alessandria un ricovero estremo, pigliava poi dall'Asia costumi e barbariche mollezze; egli che fu giudicato da severi storici moderni non più che un cavalier di ventura, fortunato vincitore perchè combatteva nemici fiacchi e imprudenti; egli che al mondo medievale, mentre si compivano le crociate, dovette apparire una specie di modello, il primo che tentava quelle vie d'Oriente, le quali ritentate allora per iscopi religiosi, servirono poi immensamente ai commerci e alla civiltà. Ed è questo Alessandro un po' romanzesco, che agli Sciti oziosi, poveri e contenti del loro nulla, domandato del perchè, pur essendo mortal come loro, avesse tentato sì grandi imprese, e avesse mutata la faccia al mondo, rispondeva: « Noi dobbiamo adoprare quella virtù che la provvidenza ha messo nel nostro petto. Al mare fu dato il vento, perchè lo sommova. Ed io fin che vivo e sono padrone di me, avrò bisogno di fare qualcosa. Che sarebbe la vita, se tutti

somigliassero a voi? » Parole queste che contengono un sommario di sapienza. La vita infatti è azione: chi non fa nulla, non vive, non ha ragione di essere.

Ma non tutte le sentenze del poema somigliano a questa: il sapere antico c'è dentro a spizzichi, ed è contornato dalle esagerate pretese della vita medievale. L'importante per noi è di trovarvi ancora un'oscurata memoria del buon vivere antico, memoria che si farà sempre più netta e desterà sempre più vivo il desiderio di ritornare a quella vita, quanto più matura si farà la nuova età. L'età medievale romanza intendeva ancor poco dell'antichità classica, e si dovette contentare di alcuni suoi prodotti tardivi, o rimaneggiare secondo il falso suo gusto le opere classiche. Spettava al rinascimento italiano, iniziato dal Petrarca e compiuto nel cinquecento, penetrare nel vero spirito dell'antichità e rivelare al mondo moderno la grandezza latina. Ma la grandezza latina non è che una faccia della vita classica, e sebbene la più maestosa, certo non la più grande, o la più bella; e spettava ai Tedeschi del secolo passato e del nostro rivelarci anche l'altra faccia, il mondo greco, e compiere così il grande rinascimento che altro non è se non un animoso ritorno di tutta Europa verso i bei tempi di Roma e di Grecia antica.

IV.

Poichè, se ora guardiamo nell' insieme tutta la storia letteraria d' Europa dal mille in giù, noi subito la vediamo divisa in tre principali periodi, in tre fiorimenti, direi quasi in tre tappe d' un grandioso pellegrinaggio dei popoli nuovi verso le sospirate regioni del meglio. Viene prima la Provenza, che nel cento e dugento porta a nobili altezze le forme liriche, e le insegna a tutta l' Europa. Seconda s' avanza l' Italia colle sue grandiose epopee del cinquecento, imitate poi dalle altre nazioni. E terza s' aggiunge la Germania sul finire del settecento, che, ripigliando la grande tragedia di Shakespeare, con Goethe e con Schiller, crea il fiore della poesia drammatica moderna. Le tre grandi e precipue forme della poesia: la lirica, ch' esprime i sentimenti destati in noi dai fatti; la epica che narra i fatti stessi; e la drammatica che direttamente li rappresenta: lirica, epica, drammatica si succedono nettamente in questi tre periodi, si dividono fra loro i tre grandi momenti della storia moderna.

E la storia politica offre riscontri ben netti a queste tre età letterarie. Anche il risorgimento politico moderno presenta tre fasi principali, tre mo-

menti importanti che dalla anarchia ci riaccostano allo stato ideale, internamente libero e forte.

Dalla dissoluzione del gran mondo romano, dissoluzione accelerata dalle invasioni germaniche, unne, arabiche; tra il fermento prodotto dalle idee cristiane, venute anch' esse, come i popoli nuovi, dall' Oriente, spuntò fuori a poco a poco, come da caos informe, la nuova Europa, colle nuove nazionalità, colla nuova cultura. Dalla grande anarchia della prima metà del medio evo si svolsero e si affermarono verso il mille le signorie feudali, e i piccoli ben regolati comuni. Erano questi quasi tanti ganglii, tanti nuclei di vita nuova, che si venivano formando qua e là sulla superficie della gran massa, entro il corpo del grande organismo corrotto. Queste piccole signorie, questi piccoli comuni sono il primo passo contro l' anarchia sbrigliata, che parecchi moderni tedeschi son lieti d' aver portato fra noi, e che battezzano col nome d' individualismo. In queste piccole signorie, in questi comuni che splendono nei primi trecento anni della nostra età, fiorisce appunto la lirica provenzale e di tutta l' Europa, con le sue brevi canzoni, e le sue coble staccate; mentre la posticcia unità politica, rappresentata dall' alto dominio papale e imperiale, trova il suo riscontro anch' essa nella posticcia unità degli infiniti romanzi del ciclo d' Artù, e dei poemi del ciclo carolingio.

All' età del rinascimento italiano un fatto nella storia politica d' Europa dà specialmente nell' occhio; ed è la formazione delle grandi e compatte monarchie, determinate per lo più dalle nazionalità, o da unità evidente d' interessi; monarchie forti e compatte, ma prive d' ogni libertà interna. Basta pensare alla Spagna, alla Francia e all' Inghilterra. Queste grandi masse politiche che si sostituivano alle antiche signorie locali servirono a dare consistenza e sicurezza alla vita nuova; e somigliano alle grandi epopee italiane che raccolgono in uno le sparse e scomposte membra poetiche ond' era stato ferace il medio evo.

Ma acquistata questa consistenza complessiva, e svanito il pericolo che le forze nazionali di nuovo si sparpagliassero e si perdessero in piccoli conati parziali, dovea legittimamente risorgere vivo il desiderio della libertà interna, cosicchè ognuno per elezione, e non più costretto, collaborasse al benessere comune, nel mentre venìa cercando il suo proprio. E scoppiò la grande rivoluzione francese, che predicò all' Europa le idee di libertà e d' uguaglianza civile. E sorse al tempo stesso in Germania una grande poesia, che con Lessing, con Schiller, con Goethe tentò rappresentare un' umanità integra, schietta, libera e grande, grande anzi perchè liberamente devota alle leggi riconosciute nello studio del mondo morale. E nel dramma tra-

gico ci mostrava le sventure che derivano all' uomo dal disconoscere, sotto l' urto delle passioni, queste stabili leggi. La nuova Europa politica e la nuova poesia si sono date la mano sul finire del secolo passato.

E notevole è anche la rispondenza delle tre reazioni religiose che tentarono distruggere gli effetti dei tre rinnovamenti poetici e civili.

Al fiorimento provenzale tien dietro, segnandone la fine, la crociata contro gli Albigesi, l' infuriare della Santa Inquisizione, il rifiorire del misticismo; al fiorimento del cinquecento italiano sottentra da un lato la reazione religiosa protestante e dall' altro la reazione religiosa cattolica; al fiorimento franco-germanico sulla fine del secolo scorso tenne dietro la reazione religioso-politica della Santa Alleanza.

Che se noi consideriamo un poco più davvicino quest' ultimo momento della civiltà nostra, vi troveremo anche la genesi storica della disciplina ch' io vengo a professare tra voi.

La rivoluzione francese, che corre parallela alla rivoluzione poetica prodotta da Lessing, da Schiller e da Goethe, ha fatto, più che godere, intravvedere e solo per poco ha messi in atto que' concetti di vita publica, che prima da Macchiavelli, poi da Montesquieu erano stati desunti dalle libere costituzioni antiche. Ma alla proclamazione dei

diritti dell'uomo tenne dietro la loro esagerazione; e invece del popolo s'ebbe al poter la canaglia, e ci fu il terrore. Contro questo reagì lentamente e saviamente dapprima il consolato e l'Impero, e poi furiosamente la Restaurazione borbonica, e la Santa Alleanza, che aspiravano niente meno che a cancellare come brutti sogni d'infermi tutte le idee di libertà e d'uguaglianza civile, e voleano ricondurre la nuova generazione alla fede, alla scienza e agli ordinamenti politici del medio evo.

Sennonchè quelle idee. una volta predicate e una volta messe in atto, non si lasciarono opprimere più; e i moti del ventuno, del trenta e del quarantotto mostravano che sotto la calma superficie ribolliva il vulcano. E noi, ne' recentissimi tempi, siamo venuti un po' per volta, con calma, con ordine, con serietà traducendo nel campo dei fatti quelle idee, che a prima giunta pareano distruggere e negare ogni fermo ordinamento politico.

Così avvenne anche nella letteratura. Dopochè la poesia con Goethe aveva potuto raggiungere le greche altezze, e proporre l'ideale supremo della vita, ci fu anche contro essa una reazione dello spirito medievale cristiano, che prima pretese a pari diritti collo spirito antico, e poi volle essere stimato a lui superiore. E la poesia di Goethe fu surrogata da quella di Châteaubriand e di Lamar-

tine, che ricantarono il mondo degli spiriti, l'indefinito, che essi dicevano infinito, e riproposero all'uomo l'ideale angelico sovraumano. E a questo ideale angelico Byron, Heine, Hugo contrapposero novamente l'ideale subumano, l'ideale satanico; e, come nel medio evo, l'uomo fu spinto verso i due estremi, egualmente pericolosi. Fu allora che tutta la età di mezzo venne ristudiata attentamente da poeti, da romanzieri, e sopratutto dagli storici. E fu allora, nei primi trent'anni del nostro secolo, che anche lo studio delle letterature romanze medievali prese il suo massimo sviluppo; e mentre Walter Scott riproduceva alla fantasia dei giovani e delle donne sentimentali la vita dei monasteri, dei castelli, delle spedizioni devote in Palestina; mentre Michaud, Raumer, Ranke, Troja, Balbo e altri parecchi ci ritraevano le condizioni politiche di quella età: una schiera di studiosi, capitanati dal Raynouard, dal Diez, dal Fauriel, disotterrava le antiche letterature di Provenza, di Francia, di Spagna, d'Italia. Fu allora, che mentre i filologi cercavano e trovavano le origini del mondo greco-romano nell'antico oriente, e nel sanscrito una lingua che ajutava potentemente a ricostruire l'idioma primitivo di tutti i popoli ariani; mentre la nazione germanica si metteva a indagare le proprie antichità, e dalla linguistica imparava a riguardarsi come gente sorella alla greca

e alla latina: anche le nazioni neo-latine si posero di lena a rintracciare le origini e la formazione delle loro lingue e delle loro letterature per entro il bujo del medio evo. E qui videro il latino, il linguaggio di Roma, sotto l'azione delle genti assoggettate, corrompersi prima e disfarsi, e mano mano trasformarsi, variamente rifranto, in italiano, in francese, in provenzale, in portoghese, in ispagnuolo; e qui videro la civiltà e la poesia latina, riflesso della greca, venir prima decadendo tra le mani degli ecclesiastici e del volgo, e poi rifrangersi e risorgere, qua più e là meno vivace, nelle diverse letterature neo-latine.

Anche l'Italia a questo studio delle proprie origini e di quelle di tutta Europa romanizzata, diede buon contributo d'ingegno e di sapere; ma non forse tanto grande quanto avrebbe potuto. E non è senza pena che noi citiamo i nomi del Monti, del Perticari, del Nannucci e del Galvani come primi in questa provincia di studj.

Ma forse non fu senza vantaggio che gli Italiani, preoccupati allora dalla questione dell'essere o non essere un popolo indipendente, non si mettessero con foga in siffatte ricerche. Poichè in fin dei conti, i dotti, che studiavano il medio evo o l'Oriente antico, collaboravano scienti od inscienti all'opera della ristorazione politica, inaugurata e diretta dalla Santa Alleanza; e spesso anzi è ac-

caduto che anche menti assai robuste, sprofondandosi in questa materia, se ne innamorassero, che stando, come si dice, col lupo, imparassero a urlare; e nulla poi volessero vedere di bello e di buono fuori del medio evo; e al mondo moderno, già maturo a migliori destini, cercassero imporre la fede religiosa, l'arte e i concetti politici di quella età. Errori ed esagerazioni degnissimi di scusa; non esenti però da danni ben gravi.

Ora la foga è svanita; ora non c'è più reazione politica che sforzi le menti a ritornare verso gl'ideali estremi del medio evo. Ed ora sta bene che anche l'Italia, politicamente risorta, attesti l'amore a questi studj per le proprie origini linguistiche e letterarie, istituendone publici insegnamenti. Ed ora è anche a sperare che noi, venendo dopo, sapremo far nostro prò della esperienza altrui; e, senza molto merito, potremo riuscire meglio di loro.

Il *nosce te ipsum* dell' oracolo delfico vale tanto per gli uomini quanto per le nazioni. Bisogna che gli uomini e le nazioni, arrivati a certi punti del loro svolgimento, ripieghino indietro lo sguardo, e notino le vittorie riportate, e le sofferte sconfitte; ricordino onde sono partiti, per sapere ove debbono arrivare.

Noi non siamo ancora alla mèta; ma, parmi, ci siamo bene avviati. Confortiamo la mente, misurando il cammino trascorso. — Ora che la pianta

è cresciuta, ha fiorito, e ci mostra già vicine a maturanza le frutta, prima di spiccarle e di offrirne agli amici, invitiamo un po' il giardiniere e il botanico, che ci ripetano la storia di quella pianta; e più saporite allora ci parranno anche le frutta.

Che il passato ci sia scuola e conforto per l' avvenire.

FAVOLE, FABLIAUX E FIABE

SU

RENARDO ED ISENGRINO.

I.

« Disse l'asino ad Esopo: — Se metti fuori qualche altra storiella sul mio conto, fammi dire, ti prego, qualcosa di assennato. — Qualche cosa d'assennato a te? rispose Esopo; ciò non può stare. Non si direbbe allora che il moralista sei tu e l'asino io? »

Questa favola del Lessing dice più cose che a prima giunta non sembri. Essa dà la giusta idea dei rapporti, che realmente esistono e si devono mantenere fra l'uomo e l'animale. E il Lessing, nello scriverla, dovette aver la persuasione che nella vita moderna pur troppo accada che l'asino e il moralista si scambino le parti. *Unicuique suum!* è il grande specifico del benessere umano. Quando l'uomo vuole essere nè più nè meno che uomo, egli riesce a sciogliere il còmpito della vita, ed è felice. S'egli invece s'ostina a voler scalare

il cièlo, a voler essere angiolo; oppure se si contenta d'andar a paro colle bestie, se assume la parte dell'asino: la vita gli riesce un complesso di lotte vane, di dolorose disfatte; ovvero gli passa via grulla e inconcludente.

La storia delle aspirazioni umane, e quindi della civiltà, si può rilevare dalle impronte lasciate dagli audaci figlioli di Japeto in tutte le opere loro: nelle diverse legislazioni e politie; nelle creazioni architettoniche; nelle trasformazioni della parola; nelle varietà del dramma e dell'epopea; ma, io credo, meglio che altrove, nel modo diverso in cui fu trattata, in età e luoghi diversi, la favola degli animali. Nella storia della favola si specchia nitidissimamente la storia della civiltà antica, della medievale e della moderna. Qui c'è dato vedere come l'uomo antico serbasse i suoi giusti rapporti coll'animale; come l'uomo del medio evo scendesse lentamente a imbestialirsi; e l'uomo dell'età moderna riascendesse un po' per volta per la via del meglio e respingesse l'animale entro i suoi naturali confini. La favola degli animali è quanto mai breve e succinta nell'antichità; si allarga e s'allunga fino alle proporzioni d'un poema nel medio evo; si restringe e si riduce un po' per volta alle proporzioni antiche nell'età moderna.

Quale rapporto esisteva nella mente dei Greci fra l'uomo e l'animale? Aristotile ammetteva

la necessità della schiavitù, poichè, com'egli pensa, non tutti gli uomini sono uguali, ed è quindi necessario che l'inferiore sottostia al superiore, e le leggi sanciscano e regolino i rapporti derivanti da questo fatto. Se pertanto il mondo greco, per bocca del suo più netto interprete, negava l'uguaglianza degli uomini fra loro, tanto meno avrebbe mai pensato ad ammettere l'uguaglianza dell'uomo coll'animale, l'identità dello spirito vitale in noi e in questi esseri inferiori. L'animale, come essere complessivamente inferiore all'uomo, non doveva nè poteva quindi, presso i Greci, venir proposto quale esemplare. La loro poesia rappresentava il meglio: e tra gli uomini migliori cercò sempre il poeta greco i suoi tipi, e negli eroi, nei molti iddii e nel massimo Giove altro non fece che proporre all'uomo diversi ideali graduati, ideali superiori alla comune realità umana, ma non tanto da essa distanti che l'uomo non potesse utilmente prenderli a modello. L'eroe, il semidio, il dio, sono i tre gradi del meglio verso il quale il poeta greco dell'epopea avviava i suoi connazionali. E le bestie come potevano entrare nella creazione poetica? Esse o vi entravano nella loro integrità, come caricature, come rappresentanti del peggio umano, quali le vediamo nella Batracomiomachia e nelle comedie aristofanesche; o vi entravano parzialmente, per qualcuna loro speciale

e spiccata qualità in cui superano l' uomo, come vediamo avvenire nei paragoni omerici. Poichè, egli è vero che nessuna bestia, nella sua integrità, sarà mai da proporre come modello agli uomini; ma ben potrà loro il poeta additare come esempio di forza il leone, quale esempio di prudenza la volpe, quale esemplare di pazienza il bove, e quale esemplare di diligenza la piccioletta formica. Nel campo della poesia, ch' io direi positiva, perchè direttamente rappresenta il bello, l' animale potè entrare nei paragoni; e nella poesia, ch' io direi negativa, come caricatura allegorica dell' uomo. Fuori della poesia, l' animale potè trovare campo più adatto nella filosofia morale, in una serie di paragoni meglio sviluppati che non nell' epopea. E s' ebbero in Grecia le numerose favolette, che corsero e corrono sotto il nome del frigio Esopo.

Che cosa è la favola animale, quale ci apparisce nei migliori esempi di Esopo? È una storiella della vita delle bestie che serve a mettere in tutta evidenza una verità pratica, una verità morale. Aristotile non tratta della favola nella sua poetica, ma nella retorica; e Platone, che voleva esclusi dalla sua repubblica i poeti, faceva eccezione per Esopo, al quale concedeva onorevolissimo luogo. La favola esopiana non aveva alcuna pretesa poetica; era esposizione chiara di principii morali, un' esposizione adattata con raro buon senso all' in-

telligenza di tutti. Il suo scopo era la morale, la sentenza, di cui si mostrava la verità con un caso che si dava come storico, con un caso tipico, in cui essa trovava la sua applicazione. E nel fatterello s' introducevano a preferenza gli animali per la costanza e notorietà dei loro caratteri; cosicchè quando si diceva lupo, agnello, tigre, si sapea subito con che attori s' aveva a fare; e così anche da questo lato si cercava d' ottenere quella brevità e semplicità d' esposizione, ch' è necessaria affinchè la sentenza morale vi si scorga dentro subito, e con tutta chiarezza. E a che prò mai entrare in particolari della narrazione, seguire passo a passo, con diligenza, quel dato caso della vita animale? Non l' animale, non la sua vita importava al Greco, ma la verità morale, che ne risultava. Come nella vita così nell' arte il Greco voleva che l' animale gli fosse solo un ajuto, e non un compagno, un amico. L' amor delle bestie vi era considerato sempre come qualche cosa di anormale, di patologico, non solo nel caso di Pasife, ma anche nei casi oggi tanto comuni dell' esagerato amore per i cani e per altri animali domestici. E appunto perchè non la vita degli animali, ma la morale che se ne ritraeva, era l' obbietto della favola antica, così non creazione d' arte, ma opera di scienza, di filosofia fu essa concordemente ritenuta.

La cosa cangiò d'aspetto nell'età della decadenza greco-romana e nel bujo medio evo. Già Socrate accorciava le lunghe ore dell'ultima prigionia, mettendo in versi le favole esopiane; e Fedro, il liberto d'Augusto, rifaceva in buoni senarii latini lo stesso lavoro; e per abbellirla, allungava talvolta la favola, sempre con danno dell'effetto. Quanto più nell'età di mezzo l'umanità scendeva per la china del peggio, quanto più basso si faceva l'uomo, tanto maggiore si faceva la sua simpatia per gli animali, a' quali si veniva assomigliando; e infine anche per la natura inanimata. L'amor della natura, il piacere che si prova nel contemplarla e nel fantasticare con lei, quella che i Tedeschi chiamano « Naturfreude, » e di cui molti moderni sono assai superbi, e citano a contrapprova della superiorità della nostra poesia su quella degli antichi: non è in realtà che la natural conseguenza di questa lenta degradazione umana, che la storia ci addita sotto molteplici aspetti. Già nella poesia latina, perfino in Orazio, c'è qualche traccia di questo amor sentimentale per la morta natura, che il poeta cerca d'animare, insufflandovi l'anima propria, o facendola sede d'uno spirito immenso, d'un gran Pane, che involve tutto il creato, e dinanzi al quale noi scompajamo quasi goccerelle d'acqua nel mare infinito. Quanto più si scende, specie nel mondo germanico, quest'amor

della natura s'incontra sempre più vivo, e si tramuta in ammirazione, in istupore, in paura alfine dinanzi agli animali, che si ritengono dotati di facoltà superiori alle umane, e alla natura morta, che si crede piena di magiche influenze sulle sorti dell'uomo.

In un mondo così fatto la favola non può interessar più per la morale, come nel mondo antico; ma la vita degli animali, delle piante, interesserà da per sè, come vita superiore alla nostra, come interessava al mondo antico la vita poeticamente descritta dell'eroe e del semidio. Allora la favola diventa *fiaba*, diventa *fola*, si fa mito pauroso e meraviglioso, e s'allunga, e s'intreccia, e diventa un *fabliaux*, diventa un poema.

Il Gervinus a buon dritto vuole distinguere nettamente tra la favola e il *märchen* tedesco, o noi diremmo la *fiaba*. Nella favola, come dissi, l'animale è introdotto soltanto a servizio della sentenza pratica, a servizio dell'uomo; nella fiaba l'animale e la natura morta campeggiano come gli eroi della vita. E mentre il Grimm voleva dire che la favola greca altro non fosse se non un ischeletrimento della fiaba primitiva, propria di popoli giovani, di fantasie facili ad essere accese, il Gervinus saviamente notò che i due generi sono affatto indipendenti, e che mentre la favola risponde alla cultura sana di generazioni virili, la fiaba risponde

alla fiacchezza d' età senili od infantili. Per vedere tutta la giustezza di queste affermazioni basta osservare qual parte diversa giochino tutt' ora tra noi la favola e la fiaba. La favola corre piuttosto nella culta società, è adoperata nella scuola qual mezzo d' istruzione morale; la fiaba vive e si svolge tra le infime classi della società, diletta i contadini raccolti a veglia nelle stalle, o i bambini da poco svezzati dalla balia. E i nostri contadini, convivendo co' loro animali, è naturale ci prendano fortissimo affetto, e li conoscano uno ad uno con nome speciale, e ve ne sappiano raccontare certi tratti notevoli di vita, e ne piangano la morte; così come il cacciatore ama narrare la storia del suo cane, la storia di certe beccaccie uccise o sfuggite; così come certe malcreate signore sanno contare un mondo di cose del loro canino, e più ne potrebbero contare, se loro bastasse il coraggio.

Quando superato quel grande processo di rinnovamento che per i popoli d' Europa s' è compiuto durante il medio evo, l' umanità coraggiosa riprese con coscienza il suo ritorno ad un miglior modo di vita, il poema degli animali andò via, qua con più, là con meno rapidità, scomparendo, per rifar posto al poema degli uomini e degli eroi. Allora la vita degli animali dovette contentarsi novellamente della favola che si venne scorciando e riducendo all' antica brevità, quando il Lessing,

sul finire del secolo scorso, premostrava e iniziava in Germania il più florido momento della poesia moderna, d'una poesia che per il suo contenuto e per la forma dovea gareggiare non indegnamente con la classica antica.

II.

A conforto di quanto io sono venuto esponendo, gioverà ch'io riferisca uno dopo l'altro i modi diversi in cui la stessa favola fu trattata nell'antichità, nel medio evo e nell'età moderna.

Piglierò come esemplare la favola esopiana della Volpe e del Caprone e darò, per maggior comodo dei lettori, una fedele versione del testo greco.

La Volpe e il Caprone.

« Una volpe e un caprone, avendo sete, discesero in una cisterna. Dopo aver bevuto, il caprone stava pensando al modo di uscirne, quando la volpe gli disse: — Animo! ne ho pensato una di bella per cavarcela tutti e due. Tu mettiti ritto coi piè dinanzi appoggiati al muro, e inclina pure le corna all'innanzi: io monterò su per la tua schiena e per le corna, con un salto sarò fuori della cisterna, e poi te ne cavo anche te. Il ca-

prone fu più che disposto a servirla, e la volpe uscita così dal pozzo, fece quattro salti di gioia intorno all'orlo. Il caprone cominciò a rimproverarla d'aver infranto i patti. Ma essa disse: — Se tu avessi tanto cervello in capo quanta barba hai sul mento, non saresti disceso laggiù, senza prima pensare al modo di uscirne? »

E sèguita la morale: « L'uomo saggio deve prima pensare all'esito delle cose, e poi metterci mano. » Ma è molto probabile che questa moralità non appartenga al testo primitivo: un Greco intelligente la ricavava da sè stesso dalla favola. Solo più tardi, in servizio della scuola, potè qualche retore credere opportuna siffatta giunta dichiarativa.

Fedro rifece questa favola nel modo che segue:

Vulpis et Hircus.

« Homo in periculum simul ac venit, callidum
Reperire effugium alterius quaerit damno.
Quum decidisset vulpis in puteum inscia,
Et altiore clauderetur margine,
Devenit hircus sitiens in eumdem locum;
Simul rogavit, esset an dulcis liquor,
Et copiosus. Illa fraudem molieus:
Descende, amice; tanta bonitas est aquae,
Voluptas ut satiari non possit mea.
Immisit se barbatus; tum vulpecula
Evasit puteo, nixa celsis cornibus:
Hircumque clauso liquit haerentem vado. »

Lasciando stare per un istante la questione della forma, la differenza che qui più colpisce è il crudo positivismo della sentenza pratica messa in evidenza. La morale esopiana è sanissima: *respice finem!* non ti mettere in faccende donde sai di non poter uscire; non tentar l'impossibile. È questo il suo insegnamento, ch'è pur quello stesso che prorompe da tutta la tragedia greca. La volpe della favola non danneggia nessuno, ma col suo ingegno s'industria a uscir d'un pericolo dal quale il caprone non sa cavarsi. Fedro invece ci dà com'esempio, non un accorgimento della volpe, ma una sua bricconata, un suo tradimento; e per insegnarci che cosa? che anche l'uomo somiglia e deve somigliare alla volpe e cavarsi di male col male altrui. La impurità della morale, e la poca evidenza in cui le sue moralità escono dalla favola, sono i due punti in cui Fedro sottostà di molto ad Esopo. Ma c'è di più. Non forse in questa, ma certo in altre favole, l'amore dell'ornamento poetico fa dare in falso il verseggiatore latino. E così nella favola del Cane che perde il pezzo di carne per invidia del pezzo altrui, Fedro dice:

Canis per flumen, carnem dum ferret, natans,
Lympharum in speculo vidit simulacrum suum.

Ma come potea veder l'imagine sua, se, nuotando, dovea turbare per forza lo specchio delle acque?

Esopo avea detto semplicemente « Un cane con della carne (in bocca) passava un fiume » cioè lo passava forse su basso ponticello, o altro. E Aftonio, più tardi, determinava la cosa in questa maniera: « Un cane, che avea rubata della carne, camminava lungo la riva d'un fiume » cosicchè benissimo potea vedere l'imagine propria.

Ma facciamo ormai un gran salto, e vediamo come questa stessa favola siasi trasformata nella fantasia d'un antico trovero francese. E per render la cosa più facile a tutti, la recherò, non nella sua lingua originale, ma in quel rifacimento che in lingua moderna ne ha dato il sig. P. Paris, nel suo grazioso libro *Les aventures de Maître Renard et d' Ysengrin son compère.*

Dopo aver narrato che Renardo (la volpe) avea saputo penetrare nella *grange* d' un convento, e mangiarvi due grasse galline e portarne via una terza, il troviero seguita così:

« La campagne avoit été heureuse; Renart quitta sans encombre cette bienheureuse grange de moines. Mais la soif venoit succéder à la faim, et comment l'appaiser? Devant la maison se trouvoit un puits auquel il ne manqua pas de courir. L' eau par malheur n' étoit pas à sa portée. Il frémit d' impatience, lèche ses barbes dessechées et n' imaginoit pas d' expédient quand, au-dessus de sa tête, il voit un treuil ou cylindre auquel tenoit

une double corde. L'une descendoit dans le puits, l'autre soutenoit un seau vuide à fleur de terre. Renart devine l'usage qu'on peut en faire, et déposant la geline qu'il avoit rapportée de la grange, il se rapproche de l'ouverture du puits, s'attache à la corde et la tire de toutes ses forces dans l'espoir de amener le seau qui reposoit au fond. Mais soit que le vaisseau ne fût pas rempli, soit que la corde tournée sur le treuil eût échappé à la cheville qui la retenoit, Renart fut quand il s'y attendoit le moins entrainé lui-même dans le gouffre.

« Il a maintenant toute liberté de boire; il auroit même le temps de pêcher à son aise. Mais je doute qu'il s'en soit avisé; la soif ne le tourmentoit plus, elle avoit fait place à la crainte, à la terreur. Le voilà donc attrapé, le grand attrapeur des autres! Que va-t-il devenir, ô mon dieu! il faudroit des ailes pour sortir d'ici. A quoi lui sert une sagesse prétendue? Il restera dans ce lieu jusqu'au jour du Jugement, à moins qu'un autre ne vienne l'en tirer. Et dans ce cas-là même que n'aura-t-il pas à craindre de ces moines, ennemis de sa race et si convoiteux du collier blanc de sa fourrure!

« Tout en faisant ces douloureuses réflexions, il se tenoit d'une patte à la corde du puits, de l'autre à l'anse du seau qui flottoit au-dessus de

l'eau. Or, le hasard voulut qu'Ysengrin fût sorti du bois à peu près en même temps que lui et que dans une intention pareille, il arrivât dans ces parages, souffrant de la faim et de la soif. Trop maladroit pour découvrir le defaut du guichet:[1] — Voilà, disoit-il en revenant sur se pas, un terre du démon, non du Dieu vivànt. On n'y trouve rien à manger, rien à boire; je vois bien là ce qu'ils appellent un puits, mais le moyen d'en tirer une seule goutte d'eau!

« Ysengrin s'en étoit pourtant approché; il avoit mis ses pieds sur la pierre circulaire et mésuré des yeux la profondeur. Damp Renart, tranquille comme une ombre, conservoit à l'eau dans laquelle il étoit à demi plongé toute la transparence. — Que vois-je là? dit tout à coup Ysengrin, au fond de ce puits damp Renart! Est-il possible? Il regarde encore, et cette fois son image reproduite à coté du corps de Renart lui donne les idées les plus étranges. Il croit voir de ses propres yeux Renart en compagnie de dame Hersent, il suppose entr'eux un rendez-vous convenu. — C'est bien lui! C'est bien elle! Ah! traîtresse, diras-tu maintenant que tu n'as pas été surprise avec le méchant Renart?

[1] Allude al racconto precedente: come, cioè, Renardo, per un difetto del « guichet » avesse potuto penetrare nella corte del convento e rubarvi le galline.

Le puits sonore répond: Renart! Il repète ses injures. et l'écho lui apporte la confirmation de sa honte et de son malheur.

« Renart avoit aisément reconnu son compère, il le laissait maugréer et crier. Cependant au bout de quelques minutes: — Qui va là-haut? dit-il, et qui se permet de parler? — Va! dit Ysengrin, je te reconnois. — Je vous reconnois aussi; oui, je fus autrefois votre bon voisin, votre compère, et je vous aimois comme votre neveu; mais aujourd'hui je suis feu Renart; j'étois assez sage durant ma vie, aujord'hui je suis, Dieu merci, trépassé, et je me trouve dans un lieu de délices. — S'il est vrai que tu sois mort, répond Ysengrin, je n'en suis pas autrement fâché; mais depuis quand? — Depuis deux jours. Ne vous en étonnez pas, sire Ysengrin: tous ceux-là mourront qui sont eucore en vie; tous passeront le guichet de la mort. Notre Seigneur, dans sa bonté, m'a tiré de la vallée de misère, du siècle puant dans lequel j'étois embourbé; puisse-t-il aussi vous visiter, Ysengrin, à l'heure de la mort! Mais d'abord je vous engage, et dans votre intérêt seul, à changer de dispositions envers moi. — Je le veux bien, répond Ysengrin; puisque te voilà mort, je prends Dieu à témoin que je n'ai plus de haine: je commence même à regretter que tu ne sois plus du monde. — Et moi j'en ai grande joie. — Comment?

Tu parles sérieusement? — En pure verité. — Mais explique-toi. — Volontiers. D'un côté mon corps repose dans la maison de ma chère Hermeline, de l'autre mon âme est en Paradis, placée devant les pieds de Notre Seigneur. Comprenez-vous maintenant que j'aie sujet d'être joyeux et satisfait? J'ai tout ce que je puis désirer. Ah! sire Ysengrin, je ne veux pas faire mon éloge, mais vous auriez dû me tenir plus cher que vous ne faisiez, car je ne vous ai jamais voulu de mal et je vous ai souvent procuré du bien. Non pas que je m'en repente, mes vertus sont aujourd'hui trop bien récompensées; et si vous êtes un des grands de la terre, je suis encore mieux placé dans l'autre monde. Je ne vois ici que riches campagnes, belles prairies, plaines riantes, forêts toujours vertes; ici, les grasses brebis, des chèvres, des agneaux comme on n'en voit pas chez vous; ici, vingt fois plus de lapins, de lièvres et d'oisons que vous n'en pourriez compter. En un mot, j'ai tout ce que je désire, comme tous ceux qui vivent à peu de distance de moi. Autant de gelines que nous voulons. En voulez-vous la preuve? Sur le bord de cette ouverture doit s'en trouver une que j'ai jetée comme superflue, en sortant de notre dernier festin. Regardez, vous la trouverez.

« Ysengrin détourne un peu la tête et trouve en effet la geline dont Renart lui parloit. — Il

dit, ma foi, vrai, pensa-t-il; mais quel bon Paradis que celui où l'on a telle viande à foison! Je n'en vondrais jamais d'autre! En même temps il jetoit les dents sur la geline et la dévoroit sans y rien laisser que les plumes. Puis revenant au puits: — Feu Renart, dit-il, aie compassion de ton compère: apprends moi, par la grace de Dieu, comment à ton exemple je pourrai gagner Paradis.

« — Ah! répond Renart, vous demandez là quelque chose de bien difficile. Voyez-vous, le Paradis, c'est la maison du ciel, on n'y entre pas quand et comme l'on veut. Vous conviendrez que vous avez toujours été violent, larron et déloyal. Vous m'avez toujours poursuivi d'injustes soupçons, quand vous aviez une femme remplie de vertus, un vrai modèle de pudicitè! — Oui, oui, j'en conviens, dit Ysengrin, mais à cette heure je suis repentant. — Eh bien! si vons êtes dans les bonnes dispositions que vous dites, regardez les deux vaisseaux qui sont l'un près de vous, l'autre près de moi. Ils servent à peser le bien et le mal des âmes. Quand on se croit en état d'espérer les joies de Paradis, on entre dans la corbeille supérieure, et si l'on est en effet repentant, on descend facilement; mais on reste en haut si la confession n'a pas été bonne et compléte. — Confession? dit Ysengrin, est-ce que tu as confessé tes péchés? — Assurément: avant de mourir j'ai vu passer un vieux

lièvre et une chèvre barbue, je les ai priés de m'écouter et j'en ai reçu l'absolution. Il faut donc, si vous voulez descendre près de moi, commencer par vous confesser et vous repentir de vos méfaits. — Oh! s'il ne faut que cela, dit Ysengrin fort joyeux, je suis en bon point: hier justement j'ai rencontré sur mon chemin damp Hubert l'épervier, je l'ai appelé, l'ai prié d'entendre ma confession générale et de m'absoudre; ce qu'il a fait sans hésiter.

« — S'il en est ainsi, dit Renart, je veux bien prier le roi des cieux de vous ménager une place auprès de moi. — Je t'en prie, compère, et je prends à témoin Sainte Appetite que j'ai dit la verité. — Mettez-vous donc à genoux et demandez à Dieu qu'il vous accorde l'entrée de son Paradis.

« Ysengrin tourna vers l'Orient son posterieur, et sa tête vers le soleil couchant. Il marmotta, il hurla à rompre les oreilles. — Renart, dit-il ensuite, j'ai fini ma prière. — Et moi j'ai obtenu votre grace. Entrez dans la corbeille, je pense que vous descendrez facilement.

« On étoit alors en pleine nuit: le ciel étoit inondé d'étoiles dont le puits renvoyoit la lumière. — Voyez le miracle, Ysengrin, dit alors Renart; mille chandelles sont allumées autour de moi, signe assuré que Jesus vous a fait pardon.

« Ysengrin rempli de confiance et d'espoir essaie longtems sans succès: mais enfin, aidé des conseils de son compère, il parvient à se tenir à la corde avec les pieds de devant, en posant les deux autres dans le seau. La corde alors se dévide et cède au nouveau contrepoids de son corps. Il descend, Renart beaucoup plus léger s'élève dans la même mésure. Voilà pour Ysengrin un nonveau sujet de surprise: au milieu de la route il se sent heurté par Renart. — Où va-tu, cher compain, dis-moi? Suis-je dans la bonne voie? — Oui, vous y êtes et je vous la quitte entière. La coutume est telle ici: quand vient l'un s'en va l'autre. A ton tour, beau compain, à demeurer dans la compagnie de moines aux blancs manteaux. Belle occasion pour toi d'apprendre à mieux chanter. En prononçant ces derniers mots, il touchoit au bord du puits; il saute à pieds joints, sans demander son reste et ne cesse de courir jusqu'à ce qu'il ait perdu de vue l'abbaye des Blancs-moines. »

E qui prosegue l'antico troviero a narrar l'ira d'Isengrino nel pozzo, e la sua disperazione; e come alla mattina, venuti i frati ad attinger acqua, con grande stento potessero tirar su la grave secchia, e a colpi di mazza lasciassero il povero diavolaccio tramortito per terra. Fortuna per lui, che avea la pelle tutta bucata e sciupata: chè al-

trimenti il reverendo Abbate lo avrebbe finito con una coltellata, onde procurarsi una buona pelliccia. Ritornato al bosco, guarisce un po' alla volta delle sue piaghe e si conforta col solo e vano pensiero della vendetta.

La storia dei due degni compagni è narrata qui con tutta la larghezza e tutta la compiacenza con cui Omero narra l'ira d'Achille contro Agamennone, e tutte le dure conseguenze. E l'eroe di questo nuovo poema è quel briccone matricolato di Renardo, che dopo aver vituperata la moglie di suo zio, e d'averne scompisciati i figlioli, gli fa questo ed altri tiri; e citato a renderne conto sa sempre cavarsela, e metter Isengrino dal lato del torto. Solo una bestiale società come quella del secolo XII nella Francia settentrionale potea trovar qui l'espressione dell'ideal suo.

Vediamo ora come venga trasformata questa materia dal più celebrato tra favolieri moderni, dal signor De La Fontaine. Egli ne ha tratte due favole, attenendosi in una ben davvicino al modello antico, e nell'altra briosamente modificando il *fabliau* medievale. Gioverà riferirle tutte e due.

Le Loup et le Renard.

Mais d'où vient qu'au Renard Ésope accorde un point,
C'est d'exceller en tours pleins de matoiserie ?

J'en cherche la raison, et ne la trouve point.
Quand le Loup a besoin de défendre sa vie,
Ou d'attaquer celle d'autrui,
N'en fait-il pas autant que lui?
Je crois qu'il en fait plus et j'oserois peut-être
Avec quelque raison de contredire mon Maître.
Voici pourtant un cas où tout l'honneur échut
A l'hôte des terriers. — Un soir il apperçut
La Lune au fond d'un puits: l'orbiculaire image
Lui parut un ample fromage.
Deux seaux alternativement.
Puisoient le liquide élément.
Notre Renard pressé par une faim canine
S'accomode en celui qu'au haut de la machine
L'autre seau tenoit suspendu.
Voilà l'animal descendu,
Tiré d'erreur; mais fort en peine,
Et voyant sa perte prochaine.
Car comment remonter, si quelqu'autre affamé
De la même image charmé,
Et succédant à sa misère
Par le même chemin ne le tiroit d'affaire?
Deux jours s'étoient passez sans qu'aucun vînt au puits;
Le temps qui toujours marche avoit, pendant deux nuits,
Échancré selon l'ordinaire
De l'astre au front d'argent la face circulaire.
Sire Renard étoit désespéré.
Compère Loup, le gosier altéré,
Passe par là; l'autre dit: Camarade,
Je veux vous régaler, voyez-vons cet objet?
C'est un fromage exquis. Le Dieu Faune l'a fait,
La Vache Io lui donna le lait.
Jupiter, s'il étoit malade,

Réprendroit l'appetit en tâtant d'un tel mets.
J'en ai mangé cette échancrure,
Le reste vous sera suffisante pâture.
Descendez dans un seau que j'ai là mis exprès.
Bien que au moins mal qu'il pût il ajustât l'histoire,
Le Loup fut un sot de le croire;
Il descend, et son poids emportant l'autre part,
Reguinde en haut maître Renard.
Ne nous en mocquons point: nous nous laissons séduire
Sur aussi peu de fondement;
Et chacun croit fort aisément
Ce qu'il craint et ce qu'il désire.

Le Renard et le Bouc.

Capitaine Renard alloit de compagnie
Avec son ami Bouc des plus haut encornez.
Celui-ci ne voyoit pas plus loin que son nez.
L'autre étoit passé maître en fait de tromperie.
La soif les obligea de descendre en un puits.
Là chacun se désaltère.
Après qu'abondamment tous deux en eurent pris,
Le Renard dit au Bouc: Que ferons-nous, compère?
Ce n'est pas tout de boire, il faut sortir d'ici.
Lève tes piés en haut, et tes cornes aussi:
Mets-les contre le mur. Le long de ton échine
Je grimperai prémièrement;
Puis sur tes cornes m'élevant,
A l'aide de cette machine
De ce lieu-ci je sortirai,
Après quoi je t'en tirerai.
Par ma barbe, dit l'autre, il est bon; et je loue
Les gens bien sensez comme toi.

Je n'aurois jamais quant à moi
Trouvé ce sécret, je l'avoue.
Le Renard sort du puits; laisse son compagnon,
Et vous lui fait un beau sermon
Pour l'exhorter à la patience.
Si le ciel t'eût, dit-il, donné par excellence
Autant de jugement que de barbe au menton,
Tu n'aurois pas à la légère
Descendu dans ce puits. Or adieu, j'en suis hors:
Tâche de t'en tirer, et fais tous tes effors;
Car pour moi j'ai certaine affaire,
Qui ne me permet pas d'arrêter en chemin.
En toute chose il faut considérer le fin.

Per quanto evidente sia nel La Fontaine l'intenzione di ridurre la storia del lupo e della volpe alle proporzioni e all'indole della favola, egli è altrettanto evidente che il suo rimane sempre un *conte*, un *fabliau*, buono a intrattenere la società colla piacevolezza delle invenzioni, colla grazia e col brio dell'esposizione, ma non buono a mettere in evidenza un qualsiasi pensiero morale, a insegnare una verità utile nella vita. Nella storia invece della volpe e del becco, meglio attenendosi ad Esopo, egli è quasi alla favola vera. Sennonchè il soffermarsi anche qui con compiacenza a descrivere, non la prudenza o l'accortezza, ma l'astuzia della volpe, e peggio poi a descrivere la sua gioia schernevole di fronte al compagno rimasto nel

pozzo, turba la serenità della morale, che esce dalla favola greca.

Il Lessing non ha trattato questa favola, e però m'è impossibile di continuare il paragone fino al punto estremo, fino al punto, cioè, in cui la favola si spoglia di tutti gli adornamenti poetici, abbandona anche il verso, e vuole rifarsi interamente esopiana. Ma del modo di favoleggiare del Lessing può dare un giusto concetto la storiella dell'Asino e d'Esopo, ch'io citai sul principio di questo scritto. Il favoliere tedesco, che ha dettato anche bellissime dissertazioni sulla favola, dissertazioni onde mi sono a tutto potere valuto, riduce la favola quasi ad un epigramma, ed esagera forse l'importanza della sentenza morale di fronte al fatterello che deve illustrarla. E questa sua esagerazione lo porta poi a un altro difetto, ch'è quello di attribuire agli animali introdotti nelle sue storie un grado troppo alto d'intelligenza, così che svanisce per il lettore ogni possibile illusione che si tratti d'un fatto *vero*. E sì che il Lessing stesso ha notata tutta l'importanza che il fatterello della favola sia chiaramente individuato e dato come reale, onde maggior fede ne acquisti il pratico insegnamento. Anzi nel dare o non dare la realtà al fatterello consiste, come egli ben nota, tutta la differenza tra la parabola o apologo e la favola propriamente detta.

III.

Ed ora che abbiamo dato questa corsa precipitosa per la storia della favola e della fiaba animale, rifacciamoci un po' addietro per istudiare nell'età medievale il progressivo sviluppo della fiaba e delle fiabe, il loro allungarsi in *fabliaux*, il loro intrecciarsi in romanzo.

La letteratura medievale tedesca ed olandese posseggono un lungo poema che ha per argomento il Giudizio tenuto da re Leone contro Renardo: primo tra gli accusatori è Isengrino. Il giudizio offre naturale occasione di narrare tutte le precedenti storie di Renardo; e il modo in cui egli sa sottrarsi alla condanna. È un proprio e vero poema, con una salda unità, co' suoi eroi principali, colla turba del volgo che li contorna. La letteratura francese del medio evo possiede, oltre un lungo *fabliaux* contenente la materia stessa di questo poema, numerose altre storie che si riferiscono a Renardo ed Isengrino, e che furono raccolte, messe in certo ordine e publicate dal Méon, sotto il titolo complessivo di *Roman de Renart.*

Le origini, la formazione, la patria di queste storie di Renardo furono oggetto di lunghe e dottissime ricerche da parte di letterati tedeschi, francesi ed olandesi; e la *caccia alla volpe*, come

argutamente fu detto, dura ancora. Non è molto che il prof. Teza publicava un testo veneto antico contenente avventure novelle di maestro Renardo, e che il sig. P. Paris dava fuori una sua riduzione in francese moderno degli antichi *fabliaux* collegati in certa unità, aggiungendovi un *Nuovo studio* sulle origini del romanzo.

Non è mia intenzione di rifar qui male ciò che altri hanno già fatto e ben fatto; e, se pur volessi tentare qualche nuova ricerca sulla storia di questo celebrato romanzo, mi mancherebbero i libri necessarii. Mi contento però di riferire brevemente i risultati più sicuri degli studj altrui, per passare poi ad alcune considerazioni generali.

Le antiche favole greche e latine che trattavano del lupo e della volpe dovettero per tutto il medio evo conservarsi vive, sia per opera degli ecclesiastici che nelle scuole se ne servivano per l'insegnamento morale, sì per quell'amore alla vita degli animali, che, come dissi, era proprio delle antiche genti rimbestialite, e delle genti nuove ancora bestiali. Così nella tradizione popolare dalla favola potè svolgersi la favola allegorica, la fiaba, e nei paesi più rozzi ancora la fola: il lupo di Esopo e di Fedro divenne Isengrino, e altrove si fece il *Wehrwolf*, il *loup garou*, l'uomo lupo. Ma il poema non c'era ancora.

Prima dell' Iliade noi dobbiamo credere sieno esistiti numerosi canti, che esaltavano questo o quell' eroe dell' impresa trojana; canti ch' erano ripetuti in questa e quella terra greca, ove regnavano i discendenti dell' eroe stesso. La guerra di Troja non dovette mai essere da per sè obbietto d' un canto: essa fu lo sfondo di tutti. L' Iliade si potè dire bella e formata, quando un *aedo,* ampliando un canto su Achille, ne narrò l' ira contro Agamennone, colle cause tutte e con tutte le tristi conseguenze. Allora fu facile ormai intrecciare il poema, e rimpinguarlo colle gesta di altri eroi, che occupassero la scena nel tempo che Achille irato la lasciava vuota: allora fu facile dare l' unità fondamentale e patriotica al poema, facendo vedere come la caduta di Troja, e quindi la riuscita dell' impresa, dipendesse dal tornare Achille a combattere per i suoi.

E così si può dire che esistette un poema sulla volpe quel dì che un troviero, o un letterato ecclesiastico, invece di narrare staccate le imprese di Renardo e d' Isengrino, pose i due eroi in rapporti fra loro: rapporti, che, stante il noto carattere dei due, non poteano essere che di guerra. Dal momento che i due compari furono in guerra, occorse vedere per quale di loro pigliassero parte gli altri abitanti del regno animale; e che pensasse di questo litigio il re della foresta, Nobile,

il leone. E così un altro poeta, o quello stesso, imaginò il grande atto del giudizio di Renardo, e i modi in cui il furbone seppe cavarsi d'impaccio.

Dopo questa specie di storia ideale della formazione del nostro poema, ci gioverà vederne un poco anche la storia reale, e notare nell'ordine di tempo e di luogo i fatti letterarii più importanti che vi si riferiscono.

Le prime prove del romanzo di Renardo, come di altre composizioni volgari del medio evo, sono in latino. Nel secolo X abbiamo una storia allegorica d'un frate lorenese, in cui ci si narra un primo pessimo tiro della volpe contro il lupo. Il re Leone è malato, come nella favola antica; i suoi vassalli vanno a visitarlo e fanno di tutto per la sua guarigione. La volpe viene tardi, ma pur viene; e gl'insegna uno specifico infallibile. Che il re si soffreghi le reni col cervello d'un pesce indiano, e si ravvolga poi ben bene nella pelliccia del lupo. *Salus regis, suprema lex;* e il lupo ci rimette la pelle e quasi la vita; e da quel momento cerca tutti i modi di vendicarsi contro la volpe crudele.

Nella prima metà del secolo decimosecondo abbiamo un frammento intitolato *Isengrimus;* e dell'anno 1148, secondo viene arguendo il Paris, dovrebbe essere il *Reinhardus vulpes*, che contiene intiera la storia del lupo ghiottone, ignorante,

brutale: storia allegorica sotto cui si flagellano i frati Bianchi cisterciensi, e il loro abbate, allora tanto in auge, Bernardo da Chiaravalle. Autori di queste due storie sono due preti fiamminghi.

Ma forse uno o due anni prima del *Reinhardus* latino, un troviero francese componeva la rama del romanzo di Renardo, che contiene appunto il Giudizio; e trenta o quaranta anni dopo le venivano dietro le altre rame, alcune delle quali hanno per autore Pietro da S. Cloud. Pare quindi ragionevole concludere che il poema olandese e il tedesco, composti, per quanto sembra, nella seconda metà del secolo XII, altro non sieno se non riduzioni più o meno esatte, più o meno geniali del lungo *fabliau* francese. E per il poema tedesco di Glicheser, intitolato le *Disgrazie di Isengrino*, non c'è dubbio, poichè Glicheser confessa d'aver rifatto un poema francese; e dubbio resterà soltanto se abbia rifatto quella rama del Renardo francese che tuttora possediamo, o altra simile, più vecchia, ora perduta. Il poema tedesco fu poi rifatto sul fine del secolo XIII; senza che incontrasse grandissimo favore. Il poema olandese, che il Willelms crede l'originale della corrispondente rama francese, fu nel XIII secolo allungato, con un'ingegnosa ripetizione delle storie narrate nella prima parte, da un prete W. Utenhove, fiammingo; e nel secolo XIV ridotto in prosa. Questa reda-

zione olandese del romanzo di Renardo è giudicata dai critici tedeschi la più bella di tutte, come quella che meglio dipinge la vita degli animali entro i suoi limiti, facendo spiccare in loro quel tanto d'umano che c'è, e che può quindi destare le nostre simpatie; come la sola redazione che mostri in tutta la sua poetica ingenuità la vita delle bestie, senza secondi fini satirici e allegorici; mentre le più antiche redazioni latine, e le più tarde redazioni francesi ci dànno sotto il nome di Renardo, Isengrino, Grimberto, Cantachiaro non caratteri di bestie, ma d'uomini, tali e quali s'incontravano nella vita contemporanea, e destavano l'umor satirico d'un prete o d'un troviero. E così avvenne che i poemi latini e i *fabliaux* e i poemetti francesi, svanita la causa che li avea fatti nascere, dimenticati i personaggi a cui si riferivano, fossero anch'essi dimenticati; mentre il poemetto olandese, pur sostenendo parecchi rifacimenti, si mantenne sempre vivo e bene accetto fino al principio dell'età moderna. Nel 1481 ne fu stampata una fedele versione inglese; nel 1498 N. Baumann lo tradusse anche in basso tedesco; e di qui passò poi in danese, in isvedese e, vuolsi, anche in irlandese. Nel 1792 il Goethe infine non isdegnava di tradurre il *Reineke* basso-tedesco nell'alto-tedesco, ch'è la lingua della letteratura nazionale.

Questa è in succinto la storia del poema di Renardo.

Ora sulla storia e più sulla geografia del Renardo ci giova soggiungere alcune considerazioni. E rispetto alla storia, basterà osservare col Gervinus che il poema degli animali, il quale s'era formato interamente nel secolo XII, ritace quasi, o almeno non mostra di aver goduto molto del pubblico favore nella prima metà del secolo XIII; e questo ci porta a conchiudere che cotesta poesia bestiale, insieme alla poesia ecclesiastico-angelica, cedette il campo, nel momento del massimo fiorir della cavalleria, alla poesia delle *chansons de geste*, al nuovo epos umano che rinasceva. Decaduta la cavalleria, sul finire del secolo XIII, perde nel publico favore anche la poesia cavalleresca, e torna in voga la poesia degli animali e la poesia religiosa, come nella vita tornano a predominare il rozzo elemento borghese, e l'elemento ecclesiastico.

Or negando, come io inchino a negare, ogni valore poetico assoluto alla storia degli animali, considerata in sè stessa, e proposta a modello per la vita degli uomini, devo conchiudere, che le redazioni del Renardo francese, in cui non si bada più a ritrarre la vita vera degli animali, ma unicamente si tenta un'allegra caricatura della vita degli uomini, si fa la satira allegorica della *re-*

nardise, successa alla cavalleria, sieno, non rispetto alla forma, ma rispetto alla sostanza, superiori alle redazioni più recenti, alla tedesca e all'olandese, che i fratelli Grimm e una turba infinita di critici dietro loro, non finiscono di esaltare quali esemplari di poesia ingenua, non affatturata, non artificiata, ma quale spontanea nasce nel popolo, e ne esprime il modo intimo di sentire. Sicuro: quella poesia là sarebbe eccellente, per gli animali, se sapessero leggere o cantare, e potessero specchiarsi nell'eroismo del loro Ulisse Renardo, e imparare come Hinz, il gatto sapesse farla persino al prevosto; ma a noi uomini non veggo io bene come la possa servire. Ma io sono forse un po' corto, sono uno di quelli, che, come dice il Vilmar, non potranno imparar mai nulla dai fratelli Grimm: io, che anche della poesia popolare in genere faccio così poca stima, e leggo con più diletto i canti elaborati d'un Ariosto o d'un Tasso che non le strofe amorose o satiriche improvvisate dal mio calzolajo o dalla mia lavandaja.

Ma un'altra curiosità s'affaccia qui alla mente dello storico. Perchè il romanzo della volpe non s'è diffuso verso il mezzodì? perchè non ne san nulla le genti slave? Perchè il suo campo può dirsi ristretto in origine alla Lorena e alle Fiandre, e più tardi alla Germania del nord, all'Olanda, alla Francia settentrionale; e più tardi ancora al set-

tentrione scandinavo e all'Inghilterra? Questo quesito ha affaticato due grandi filologi tedeschi, J. Grimm e il Gervinus. E mentre il primo non riusciva a nessuna precisa conclusione, il secondo credette di poter affermare che le sorti del poema di Renardo somigliano in tutto e per tutto a quelle della Riforma religiosa: che nei paesi in cui quel poema attecchì, attecchì anche il protestantesimo; che la Francia fece sforzi inauditi ma vani, tanto per crearsi un poema di Renardo, come per appropriarsi le idee della Riforma tedesca; e che insomma il campo dei due fenomeni storici essendo lo stesso, identica deve esserne la causa efficiente. E la causa efficiente sarebbe stato un certo amore di indipendenza civile e religiosa, una tendenza alle istituzioni borghesi, quello individualismo ch'è proprio della razza tedesca, e si mostrò in atto nelle città libere di Germania nel medio evo, e specialmente in Olanda sul principio dell'età moderna.

Per quanto arrischiato sia il contraddire a uno storico e a un pensator così insigne, non mi tratterrò dal fare qualche osservazione contro la sentenza gerviniana. La soluzione ch'egli dà del problema geografico rispetto al romanzo di Renardo, mi pare più che falsa, frantesa. Certo le sorti di Renardo e della Riforma religiosa, quasi tutta germanica, si somigliano meravigliosamente. Ma

come della poesia di Renardo, così della Riforma religiosa si possono fare diversi giudizi. E qui io devo scostarmi assai dal Gervinus, che in tantissime altre cose ho preso e prendo a maestro. Per il Gervinus la riforma luterana è uno dei massimi fatti della vita moderna: è la prima grandiosa mossa della civiltà moderna che vuole risalire alla tipica civiltà dei Greci. La Riforma, secondo lui, fa risalire l'età moderna fino ai tempi del Cristianesimo primitivo, ch' essa voleva restaurare, sulle rovine del corrotto cattolicesimo romano. E dai primi tempi cristiani all' età classica greca la distanza non è molta.

Ho già accennato altrove come io riguardi la Riforma sotto un rispetto tutto opposto; la credo, cioè, una reazione contro l' umanesimo antico risorto in Italia, e predicato da nostri grandi pensatori del quattro e cinque cento; la riguardo come un regresso da quella via per la quale il puro cristianesimo, tutto spiritualità, de' tempi antichi doveva a poco a poco prender nuove sembianze adatte ai nuovi tempi e dissolversi mano a mano nelle nuove dottrine filosofiche, e trasformarsi e svanire.

Certo grandissimi furono i vantaggi della Riforma protestante: tutto il male non vien per nuocere, come dice il proverbio; ma considerata nelle sue origini e nelle sue ragioni, nei suoi rapporti

colla migliore civiltà che allora fioriva in Italia, non si può non dirla una reazione verso un passato peggiore, reazione non solo religiosa, ma anche politica in quanto ridestava quel tanto decantato individualismo tedesco, che in fondo in fondo altro non è se non lo spirito d'anarchia, d'indisciplina proprio a tutte le razze forti sì, ma barbare ancora.

Ora se i paesi che accolsero con favore la Riforma religiosa, accolsero parimenti il Romanzo di Renardo, cioè deriva, non dalle cause accennate dal Gervinus, ma dall'essersi trovati allora quei paesi in uno stadio di civiltà meno avanzata che gli altri paesi partecipanti alla vita civile d'Europa. E la storia letteraria in fatti ci mostra che, mentre nel cinquecento, nel seicento e nella prima metà del settecento fiorisce una splendida poesia in Italia, in Ispagna, in Inghilterra, in Francia, la Germania aspetta fino alla seconda metà del secolo scorso per entrare nella nobile gara e pigliare la sua rivincita. E si badi che l'Inghilterra, la quale ebbe una grande letteratura nel XVII secolo, non accolse poi con gran favore il romanzo di Renardo, e in quanto alla Riforma se la lasciò imporre dal capriccio d'un re voluttuoso; e delle istituzioni cattolico-romane conservò ben molto più che non facessero gli altri paesi tedeschi.

La ragione pertanto del diverso favore con cui fu accolto in diversi paesi il poema degli animali

sta per primo nel diverso grado di civiltà in questi stessi paesi; nell'essersi questo o quel popolo più o meno sentito superiore ai nostri antichi confratelli in Darwin.

Ma c'è un'altra ragione ancora, e giòva esporla con qualche larghezza. Ho accennato sul principio di questo studio come il favore che le bestie incontrano nella letteratura sia in proporzione inversa della civiltà, e come la favola sia brevissima tra gli antichi Greci, s'allunghi a dismisura nel medio evo, e si raccorci nell'età moderna; e accennavo anche, come la causa di questo fatto sia quella *Naturfreude*, ch'è propria delle genti meno culte, ma dotate di vivo sentimento, e nel mondo classico fu importata dalle nuove genti sopravvenute dal nord e dal sud, dai Germani e dagli Arabi. Ora proseguendo per altra via quelle considerazioni, farò notare che la storia ci attesta con sicurezza che solo nei climi temperati l'uomo ha potuto raggiungere un altro grado di sviluppo intellettuale e sociale: ha avuto una grande poesia. Solo nei climi temperati l'uomo ha potuto svolgere tutte le sue forze e sentirsi superiore alla natura animata o inanimata che gli sta intorno, e domarla e farsene sgabello per salire. Se dalla zona temperata noi ci avanziamo verso la fredda o verso la tropicale, la civiltà va scomparendo, o va rallentando i suoi movimenti; poichè

l'uomo, come avviene in Germania, si sente, non superiore, ma pari alla circostante natura, e si crede particella minima e omogenea del grande spirito che anima tutte le cose. E andando ancora più in su, noi troviamo nel nord scandinavo che l'uomo si sente inferiore alla natura circostante, e nei fenomoni naturali vede estrinsecazioni d'una forza nemica che lo opprime e minaccia. Ciò che avviene in Scandinavia, avviene anche nei deserti d'Arabia; e fu già notata la curiosa somiglianza che esiste fra la poesia nordica dell'Edda, e i canti degli Arabi; tra le fole e i miti naturali del settentrione e i racconti fantastici delle Mille ed una notte.

Da questo diverso modo in cui l'uomo riguarda la natura circostante è determinata anche la sua civiltà e la sua poesia. In Grecia, in Italia, in Spagna, tanto nella poesia quanto nelle arti figurative, l'animale e la morta natura non c'entrano se non in seconda linea: il paesaggio è descritto o dipinto non per sè, ma per gli uomini che vi operano; l'animale, come nella vita anche nell'arte, è posto solo a servizio dell'uomo. Nei paesi tedeschi, specie al nord, il rapporto cangia; e noi vediamo in Olanda sorgere e fiorire la pittura di paesaggio, la pittura di animali, o tutt'al più la pittura esatta di volgari facce umane. E appunto nell'Olanda fiorisce anche la poesia degli

animali e di paesaggio; e quest' ultima poi occupa per lunghissimo tempo tutta la Germania, ove solo la potente critica del Lessing riuscì a screditarla alcun poco.

E così si capisce ora senza più perchè la Germania del nord e l' Olanda dovessero essere la patria naturale o adottiva del Romanzo della volpe; e perchè questo romanzo non potesse pigliare piede a lungo in Francia, dove la coltura del mezzodì era da un pezzo penetrata, e i costumi erano del tutto civili; e ora si capisce anche perchè il Goethe, precorrendo quel movimento di reazione religioso-poetico-sociale che fu detto in arte romanticismo, e in politica Restaurazione, potesse in un momento di debolezza ritoccare con amore e tradurre la vecchia storia di Renardo e d' Isengrino nel suo *Reinecke Fuchs*. Egli precorreva così il Tieck e compagnia, che vollero poi ridestare tutta la letteratura delle fole, dei *märchen* popolari, e altri su quello stampo vollero comporne; e dalle letterature del nord, e dalle medievali cercarono di appropriarsi tutta una poesia di leggende fantastiche, in cui l' uomo cedeva il campo o agli spiriti misteriosi o alle bestie.

Io auguro che i Tedeschi possano presto scordare le illusioni nazionali dei fratelli Grimm che tutto trovavano bello quanto portasse le impronte immediate del popolo creatore, e specialmente del

popolo tedesco: auguro loro che i lunghi e pazienti studj della classica antichità li possano una buona volta liberare per sempre dalle grinfie della volpe e del lupo; cosicchè sappiano far loro prò delle sante verità predicate dal più netto dei loro pensatori, dal Lessing. Il quale sulla favola, come su tanti altri argomenti e d'arte e di filosofia, ebbe a vedere con quella limpida profondità, che i volgari scambiano col buon senso: ed è invece, come fu detto, il genio a piedi, è il dio che si fa uomo, per conversare alla buona con noi.

IV.

Paullo minora canamus! Quale complemento a queste ricerche sulle favole e fiabe intorno a Renardo ed Isengrino, riferirò qui la storia dei due degni compari, come si narra nelle campagne trevigiane, e propriamente quale io l'ho sentita da una vecchia di Guia, nel mandamento di Valdobbiadene; e soggiungerò poi un tratto dell'antico poema francese che fa riscontro a una delle narrazioni.

Storia del Lof e de la Bolp.

Al lof e la bolp i era compare. N di ch' i ndea a spasso, i s'à cata co na gran fan nte le coste. — U-tu, conpare, ghe dis la bolp, che t'insegne

mi onde che ghe n' è da pararse la fan? Gen para mi. — E la lo à menà nte n salvaroba pien de formai. Ma l' era serà, e i à cognest andar drento par i bus de la firiada de la fenestra. La bolp la ga 'nca passà pulito, ma no ghen vanzea; ma 'l lof l' à fat na fadiga budarona a cazarse entro. Co i è stati là in mez a tanta grazia de Dio, i s' à metest a curarse i dent come che va. Ma 'l lof al magnea co ingossa; in pede la bolp la 'ndea de pez in pez a la firiada a merusarse se la ghe passea fora. — Cossa vatu a far là, comare? — ghe dis al lof. — Gnent no; varde se gnisse mai i paroni, per visarte a ora de scanpar ìa. No l' à finì de dir ste parole che i sent reoltar nte la porta: la porta se verz, e drento al paron. La bolp, cori ela a fenestra, e la se l' à fata. Ma 'l lof par spender che 'l fesse, no 'l ghe podea passar pì. E 'l paron branca n baston, e 'l te ghe n' à dat tante, fin che basta. A forza de strussie al lof l' è rivà a cavarsela. Al ndea via zot, balèc, magagnà; e 'l cata so comare, e 'l ghe conta come che la gh' è passada. E la furba: — A mi m' è tocà de pedo; che quel formai vea zerto n velen, parchè al m' à fat tanto giolèr la panza che me par ancora de morir. Ohi!... Ohi! compare, portème a casa, se no, no gene pi gnanzi. — E 'l lof al se l' à ciolta su le spale. — Al malan che porta 'l san! Al malan che porta 'l san, — la ndea disant.

Co l'è stata stufa, l'è desmontada, e i à caminà n bel pez; e i era visin na strada maestra. E la bolp la s'à ncort che passea n caret cargà de peze de formai. Spetème, compare, la ghe dis, che voi ndarghe a robar quel formai. — La ghe cor denanzi, la se met in mez la strada, tan fa morta. L caretier co'l l'à vista, l'à pensà: — Ancò 'l Signor me manda la fortuna de bonora. Co sta pel cavarò da béver n goto. — E 'l la ciapa su par la coda, e 'l la buta sul caret. La bolp, co l'à capì che no 'l ghe badea pì a ela, adasio adasiet co na zata la buta par tera na peza ades, na peza debota. E co ghe à parest assè, la se l'à fata anca ela. Co l'a catà l lof, la ghe l'à contada, e che la ghe n vea magnà na passuda, e che 'l podea andar nca lu, che 'l ghen varee catà ancora. Al lof al va. Ma 'l paron del formai che 'l s'era ncort, l'era tornà indrio, e co l'a vist al lof che roseghea na peza de formai, l'è ndàt là inrabià el ghe à dat na bastonada do per la testa, che l'a quasi insturnì.

La volp e 'l lof i ndea n'antra olta insieme e i se la contea. A n zerto punto, — Mi ho se, mi! dis la bolp. — Anca mi e! dis al lof. Qua ghe n'è n pos, lu; ma l'è sot sot. — No conta gnent, dis la bolp: bearòn istes. Ti cenme mi par la coda, e mi te cenirò ti, fin che varon bevest. — Al la ciapa dunca par la coda, e l la cenì su: — Béetu,

o slápetu? ghe dis al lof. — Mi bee. — E mi par la coda te cene. — Po, va do al lof. — Béetu, o slàpetu? ghe dis la bolp. — Mi slape. — E mi par la coda te mole!

Chi volesse altri riscontri, cerchi l'appendice al libretto del Teza, e gli *Haus- und Kinder Märchen* dei fratelli Grimm al n. 72. La storia dei pesci rubati dalla volpe è accennata anche nel *Reinecke Fuchs* del Goethe, dove c'è pure qualcosa che arieggia l'altra del salvaroba saccheggiato. Più notevole è che questa seconda storiella si trovi del pari nel *Roman de Renart* dal v. 4280 al 4590. Il modo in cui Renardo ed Isengrino vanno a rubare i « bacons salez » è un pò diverso: abbondono i particolari in ispecie sui tentativi fatti da Isengrino per uscire dal foro, e sul modo in cui egli si spaccia alfine del villano, portandogli via co' denti un pezzo di natica. — Nella rama « Si comme Renart et Primaut (altro nome del lupo) vendirent les vestemens au Prestre par un oison. » dal v. 3919 in poi c'è anche la storia delle aringhe rubate dalla volpe ai carrettieri, e il caso d'Isengrino, che volendo ritentare il colpo, si busca le legnate, al solito. In questa rama le due storie vengono una dopo l'altra; e ciò farebbe supporre che le fiabe trevigiane ci rappresentassero un ultimo avanzo di questa rama stessa o d'una somigliante, che, analoga-

mente a quella pubblicata dal Teza, potè aver corso nelle provincie venete. Anche le storie di Buovo e d'Attila corrono di bocca in bocca tra i contadini dell'alto trevigiano; e rispetto a queste non può rimaner dubbio che non abbiamo un'*immediata* origine letteraria.

E che nel trecento e nel quattrocento il testo originale del *Renart* o rifacimenti italiani fossero conosciuti anche in Toscana si vede dai riassunti che di due rame ci dà il Pulci nel canto IX del Morgante. Gioverà anzi riferirne uno, il quale farà un ultimo riscontro alla storia della volpe nel pozzo.

. . . . . Io ti vò dare una novella.
La volpe un tratto molto era assetata,
Entrò per bere in una secchia quella,
Tanto che giù nel pozzo sen'è andata;
Il lupo passa e quella meschinella
Domanda, come sia così cascata:
Disse la volpe: Di ciò non t'incresca:
Chi vuol dei grossi nel fondo giù pesca.
Io piglio lasche di libbra, compare;
Se tu ci fussi tu ci goderesti;
Io me ne vo' per un tratto saziare.
Rispose il lupo: Tu non chiameresti
A queste cose il compagno, comare,
E forse che mai più non lo facesti.
Disse la volpe maliziosa e vecchia:
Or oltra vienne, e entrerai nella secchia.
Il lupo non istette a pensar piue,
E tutto nella secchia si rassetta,

E vassene con essa tosto giue;
Truova la volpe che ne vien su in fretta:
E dice il sempliciotto: Ove vai tue?
Non vogliam noi pescar? Comare, aspetta.
Disse la volpe: Il mondo è fatto a scale.
Vedi, compar, chi scende e chi su sale. [1]

Nella stanza susseguente è detto come la volpe s'imbattesse nel cane, col quale si vanta d'aver lasciato nel pozzo il lupo, comune nemico; e come il cane, punto amando i traditori, le desse l'ultima stretta al collo. E così ebbe luogo la giustizia. Nelle rame francesi non v'è riscontro a questa conclusione ultramorale.

V.

Ed ora riassumiamo le cose dette e concludiamo.

Abbiamo vedute le evoluzioni d'una stessa favola animale nella classica antichità, nel medio evo, nell'età moderna: e potemmo toccar con mano come gli animali pigliassero posto sempre maggiore nella letteratura, a misura che nella vita l'umanità scendeva a imbestialirsi, o quando mal a pena tentava di rifarsi degna del proprio nome.

[1] Questa favola manca all'*Orlando* popolare, onde il Pulci desumeva la prima parte del suo poema. Vedi il Rajna, nel *Propugnatore*. II. p. 240.

Passando a studiare le storie di Renardo ed Isengrino, non più sotto il rispetto dei tempi, ma sotto quello degli spazii, passando cioè dalla storia letteraria a una specie di geografia delle lettere, noi potemmo vedere come le bestie così nella vita, come nella poesia e nell'arte, più pigliassero di campo in quei paesi ove, per ragioni di clima, gli uomini venivano a sentirsi o uguali o quasi inferiori alle bestie e alla natura inanimata: vedemmo il poema di Renardo ed Isengrino, quasi sconosciuto al temperato mezzodì, acquistare massimo favore tra genti che anche nelle arti figurative mostrano grande simpatia per gli animali, per il paesaggio e per la più volgare realità delle forme umane.

Infine abbiamo offerto materia per considerare il nostro soggetto anche sotto il riguardo, dirò così, dell'altitudine sociale: e abbiamo mostrato che, come nel medio evo non già i cavalieri ma i grassi borghesi aveano favorito il *fabliau* degli animali, così tuttora gli avanzi di questi *fabliaux*, o i raffazzonamenti seriori hanno corso e voga tra le più umili classi della nostra società: li troviamo lettura diletta del popolo nella Germania del nord, e racconto serale dei contadini trevigiani, e certo anche d'altri paesi. Che se il Goethe non isdegnava di spendere l'opera sua a tradurre nel tedesco letterario il *Reinecke* popolare

della Bassa Germania, e se un illustre pittore, il Kaubach, si dilettava di farne bellissime illustrazioni, ciò va spiegato come un effetto di quella reazione, di quel ritorno verso le cose e le idee medioevali che precorse e accompagnò la reazione politica del Quindici. Si volea tornare al medio evo; e il medio evo sopravviveva tra di noi, nei più umili strati delle società contemporanee, in quegli strati che più s'avvicinano agli animali e con essi simpatizzano: il medio evo sopravvive anche nei paesi meno favoriti dalla natura.

La reazione politica e sociale del 1815 è quasi del tutto felicemente superata: la vita si va rifacendo sana. Io ne sto attendendo la riprova nell'amor, che risorga, per la pura favola esopiana.

Ecco alfine il racconto medievale francese che risponde alla prima metà del trevigiano. Lo prendo dalla *Chrestomathie de l' ancien français*, publicata da K. Bartsch, a Lipsia, nel 1872.

Si conme Renart Manja le Poisson aus Charretiers.

Renart.....
Per besoing s'est mis a la voie;
Tot coiement que nus nel voie
s'en vait par mi une jonchiere

entre le bois et la riviere.
A tant fait et tant a alé
qu'il entre en un chemin ferré:
el chemin se croupi Renart,
si coloie de toutes parz
ne set sa garison ou querre,
et la fains li fait sovent guerre,
ne sait que faire, si s'esmaie,
lors s'est couchiez lez une haie:
ilec atendra aventure.
Atant e vos grant aleure
marcheanz qui poisson menoient
et qui devers la mer venoient.
Harenz fres orent a plenté,
que bise avoit auques venté
trestoute la semaine entiere,
et bons poissons d'autre maniere
orent assez granz et petiz,
dont lor paniers furent garniz,
que de lamproies et d'anguiles
qu'il orent acheté as viles
bien fu chargiee la charrete.
Et Renarz qui le siecle abete
fu bien loing d'eus pres d'une archiee,
quant vit la charrete chargiee
des anguiles et des lamproies
fichant musant par mi ces voies
cort au devant por eus deçoivre:
ainz ne s'en porent aperçoivre.
Lors s'est conchiez en mi la voie:
or oez com il ies desvoie.
En un gason s'est ventréilliez
et comme morz apareilliez

Renarz qui tot le mont engingne:
les euz clot et les denz rechingne,
si tenoit s'aleine en prison
— oistes mai tel traison? —
ileques est remés gesanz.
Atant es vos les marcheanz:
de ce ne se prenoient garde.
Li premier le vit, si l'esgarde,
si apela son compagnon:
vez la ou gorpil ou tesson!
Li uns le vit, si s'escria:
c'est [B. cest] un gorpil, va, s'el pren, va.
Filz a putain, gart ne t'eschat!
Or savra il trop de barat
Renarz, s'il ne laisse l'escorce.
Li marcheanz d'aler s'esforce
et ses conpains venoit aprés.
Quant il furent de Renart pres,
le gorpil trovent enversé;
de toutes parz l'ont reversé,
pincent le col, et puis la coste,
il n'ont pas peor de tel oste.
li uns a dit: quatre sols vaut?
li autre a dit: assez plus vaut,
ainz vaut cinc sols a bon marchié.
Ne somes mie trop chargié:
jetons le en nostre charrete.
Vez con la gorge a blanche et nete.
A cest mot se sont avanchié,
en la charrete l'ont chargié
et puis se sont mis a la voie.
li uns a l'autre en fait gran joie
et dient, ja n'en feront el,

mais enquenuit a lor ostel
li reverseront la gonele.
Or ont il auques la favele:
mais Renarz n'en fait que sourire,
que moult a entre faire e dire.
Sor les paniers se gist adenz,
si en a un overt as denz,
et si en a, ben le sachiez,
plus de trente harenz sachiez.
Auques fu vuidiez li paniers,
qu'il n'en menja moult volentiers:
onques n'i quist ne sel ne sauge,
encor ançois que il s'en auge
getera il son ameçon:
il n'en ert mie en soupeçon.
L'autre panier a asailli,
son groing i mist, n'a pas failli
qu'il n'en traisist fors des anguiles.
Renarz qui sot de tantes guiles,
trois hardiaus mist entor son col:
de ce ne fist il pas que fol.
Son col et sa teste passe outre,
les hardeillons moult bien acoutre
desor son dos que bien s'en cuevre:
des or puet il bien laissier uevre.
Or li estuet engin porquerre
comment il vendra jus a terre:
n'i trove planche ne degré.
Agenoilliez s'est tot de gré
por esgarder a son plaisir
conment il puisse jus saillir.
lors s'est un petit avanciez,
de piez devant s'est tost lanciez

de la charete en mi la voie:
entor son col porte sa proie.
Aprés qant il ot fait son saut,
as marcheanz dist: diex vos saut!
cil hardel d'anguiles sont nostre
et li remananz si est vostre.
et qant li marcheant l'oirent,
a merveilles s'en esbairent,
si escrient: vez le gorpil!
Cil saillirent au charretil
ou cuiderent Renart prendre;
mais il ne volt par tant atendre.
Li premiers dist, quant se regarde:
si m'ait diex, mauvaise garde
en avomes pris, ce me semble.
Tuit fierent lor paumes ensemble
Las, dist li uns, con grant domage
avons eu par nostre outrage!
Moult estions fol et musart
trestuit qui creions Renart.
les paniers a bien soufaschiez,
si les a auques alegiez,
que deus granz anguiles enporte:
la male passion le torde!
Ha, font li marcheant, Renart,
moult par estes de male part:
mau bien vos puissent eles faire!
Et Renarz lor prist a retraire:
vos direz ce que vos plaira;
je sui Renarz qui s'en taira.
li marcheant vont aprés lui,
mais il nel bailleront mais hui,
car il ot trop isnel cheval.

Ainz ne fina parmi un val
tan que il vint a son plaissié.
lors l'ont li marcheant laissié
qui por mauvais musart se tienent:
recreant sont e si s'en vienent. etc.

IL CANZONIERE PORTOGHESE

DELLA VATICANA

PUBBLICATO DA

E. MONACI.

I.

« La più antica lirica portoghese, che dovette il suo svolgimento per gran parte alla corte, ma non mancò nemmeno del favore della nazione, e sorse probabilmente per l' impulso d' un re geniale e dopo poco tempo scomparve dal campo della letteratura senza lasciare di sè notevole traccia, è un fenomeno tanto singolare che ben merita se ne ricerchino più attentamente le origini e lo svolgimento. Noi conosciamo finora questo fatto letterario da due soli frammenti, che però ci danno oltre quattrocento saggi poetici. Lo studio, ch' io presento, non può riuscire anch' esso altro che un frammento, e non andrà esente da errori; ma servirà, se non altro, ad avvertire ch' è tempo ormai di offrire al publico tutto quel canzoniere manoscritto, onde è stato cavato l' uno de' due frammenti. L' impresa non è facile, ma ben ne franca la spesa. » Così scriveva nel 1863 Fed. Diez, nella

prefazione al prezioso suo libretto *Sulla prima poesia artistica di corte in Portogallo:* i due frammenti di cui egli parla erano i canti anonimi contenuti in un codice di Lisbona, e publicati prima dallo Stuart e poi dal Varnhagen, e il canzoniere del re Dionigi, publicato nel 1847 dal Dottor Moura, di su il grande manoscritto della biblioteca vaticana.

Ed ecco che il signor E. Monaci ha soddisfatto il desiderio del Diez e di tutti gli studiosi delle letterature medievali colla bella pubblicazione, di cui voglio brevemente informare i lettori.

Questo gran codice è stato scritto da un italiano, sul principio del secolo XVI, forse per commissione di monsignor Angelo Colocci, il quale rivedeva poi la copia e, confrontandola con un altro suo canzoniere, vi aggiungeva rubriche, schiarimenti e rinvii. L' apografo dovett' essere di scrittura spagnola o portoghese del secolo XIV, senza che se ne possa sapere di più. Mentre l' altro canzoniere del Colocci pare sia andato distrutto o sia stato rubato nel famoso sacco dato a Roma dai soldati del Borbone nel 1527, questo potè passare felicemente, verso il 1556, nella biblioteca vaticana, donde ora lo diseppellisce il Monaci, insieme a un prezioso indice degli autori delle poesie contenute nel manoscritto perduto, indice scritto dallo stesso Colocci.

Il signor Monaci ha voluto dare un' edizione strettamente diplomatica, riprodurre, cioè, il codice con tutti i suoi errori, colle sue incertezze: errori molte volte assai facili a correggere, e che altre volte sfidano ogni critico acume; incertezze, che alle volte un semplice confronto distrugge, e che a volte sono affatto insolubili. Ha fatto bene il Monaci limitandosi a dare una specie di fac-simile, una riproduzione, direi quasi, fotografica?

Gli è questo un metodo molto in voga specialmente nella dotta Germania, dopo l' esempio dato da G. Wackernagel nei suoi *Antichi canti francesi*. Gli editori di testi medievali, pur di serbar netta la coscienza da ogni rimorso di arbitrio, lasciano al lettore la briga di ricostruire il periodo, raddrizzare il senso, correggere il metro. La è questa un' esagerazione della tanto lodata obbiettività scientifica, esagerazione comoda, che riduce l' ufficio del critico a quello d' un buono e paziente copista, riduce la scienza a pura e semplice manovalità. Pur troppo, una certa crudezza materialistica si riflette dal campo delle scienze fisiche anche in quello delle scienze morali. Fare un' edizione di questa specie è proprio peccato senza scusa, quando con un po' d' ingegno, e col raffronto di parecchi manoscritti si può arrivare con certezza al testo autentico, e risparmiare al lettore un preziosissimo tempo.

Ma non è questo il caso del nostro manoscritto. Esso è unico, è scorrettissimo, tanto scorretto che, se qualche altra scoperta non ci ajuta, moltissime di queste liriche resteranno per sempre incomprese. Era dunque necessaria questa operazione preliminare: occorreva mettere sotto gli occhi dei filologi portoghesi e spagnuoli e di tutti gli altri il manoscritto stesso, cosicchè ognuno a sua posta potesse poi esercitarvi su l'ingegno suo.

D'altra parte, se il Monaci non ha voluto toccare nè punto nè poco il codice, egli offre poi in fondo al volume buona messe di correzioni e di restituzioni, ci dà la chiave di tutte le sigle, aggiunge un indice di persone e di luoghi, e con una chiara prefazione ci fa la storia, la descrizione del manoscritto, e la sua bibliografia. E di tutti questi sussidii critici gli devono saper molto grado gli studiosi.

II.

E che cosa contiene questo manoscritto, oggetto di tanto amore e di tante cure? Contiene le poetiche produzioni di oltre cento trovatori portoghesi del secolo XIII e XIV, e specialmente di quelli che sono vissuti alla corte di Re Dionigi (1279-1325), contemporanei quindi a Dante e a Petrarca. Sono re, figli di re, nobili, preti, borghesi,

giullari, che, parte imitando i provenzali, parte seguendo l'usanza popolare paesana, hanno dato sfogo ai loro sentimenti, o hanno tentato di chiudere in versi i sentimenti altrui. Il Codice nostro, una specie di albo medievale, fu compilato senza aver riguardo alla cronologia, essendovi le poesie di Alfonso Sanchez, figlio di re Dionigi, messe prima di quelle di re Dionigi stesso, e le canzoni di Bernardo de Bonavalle essendovi state messe in luogo diverso a seconda del loro genere. Tutto considerato, pare che il compilatore volesse dividere la sua raccolta in tre parti. Nella prima volle mettere e mise quasi per intero *cantigas d' amor*, cioè canzoni amorose di autori diversi, i quali narrano in rima le loro pene amorose e i loro vani desiderii. Nella seconda pose quasi tutte *cantigas de amigo*, cioè canzoni messe in bocca alla donna innamorata, che rivolge il discorso o allo stesso amante, o ne chiede nuove a qualche amica. Buona parte di queste *cantigas d' amigo* appartengono al Re Dionigi. Una varietà di queste *cantigas* sono quelli che poi vennero detti *cantos de ledino* (canti in *ladino*, cioè in volgare), e trattano dei romeaggi a questo o quel santuario, a questa o quella sagra dove la donna spera o sa di dover trovare il suo damo. La terza parte consta di canti satirici, detti dal codice *cantigas d' escarnho* (scherno), *de mal dizer*, e *de çima:*

cioè, s' io non m' inganno, *di monte,* canti de' montanari, rozzi, villaneschi.[1]

Darò qualche saggio di tutti questi generi. Ecco una *cantiga d' amor,* che Re Dionigi dice espressamente di comporre alla guisa de' provenzali (n. 123).

1 Quer' eu en maneyra de proençal
fazer agora hun cantar d' amor,
e querrey muyt' i loar mha senhor
a que prez nen fremusura non fal,
5 nen bondade, e mais vus direy en:
tanto a fez deus conprida de ben
que mais que todas las do mundo val.

Ca mha senhor quiso deus fazer tal,
quando a fez, que a fez sabedor
10 de todo ben e de mui gran valor;
e con tod' esto è mui comunal, ms. todesto mui
aly hu deve; er deu lhi bon sen,
e desy non lhi fez pouco de ben,
quando non quis que lh' outra foss' igual.

[1] Un vecchio retore tedesco fa la non ispregevole osservazione che la *satira* possa aver preso il nomo dai *satiri,* cioè dai rozzi abitatori dei boschi, perciò ch' essa dovette sorgere particolarmente allorquando o i satiri vennero a veder la città, e ne notarono la corruzione, o quando i cittadini andarono a veder la villa, il bosco, e notarono la rozzezza dei *satiri.* Così il satiro era sempre o il soggetto o l' obbietto della *satira.* Anche il *sirventese* provenzale pare tragga il suo nome dai *servi,* che, già prima della poesia artistica, rivedevano i conti de' loro signori; e queste *cantigas de çima* galliziane antiche mostrano nel loro nome l' identica origine.

15 Ca en mha senhor nunca deus pus mal,
mays pus y paz e beldad'e loor,
e falar mui ben e riir melhor
que outra molher; desy è leal. l. assy?
Muyt'è por esto non sey oi'eu quen
20 possa conpridamente do seu ben ms. no
falar, ca non a tra lo seu ben al. l. va?

Il lettore può giudicare da questo cantare del colorito generale del genere, in cui il real trovatore si pensa d'imitare i Provenzali; e li imita difatti nella disposizione delle rime e delle strofe; ma non nel calore e nella verità di sentimento. Eppure re Dionigi non era della nostra opinione, e credeva d'aver un cuore più tenero dei Provenzali, i quali durante l'inverno stavano chiusi a studiar l'arte, e in primavera uscivano cogli augelletti e coll'erba novella a dire i lor versi (n. 127).

1 Proençaes soen mui ben trobar,
e dizen eles que è con amor;
mays os que troban no tempo da fror ms. frol
e non en outro, sey eu ben que non
5 am tam gran coyta no seu coraçon
qual m'eu por mha senhor veio levar.

Pero que troban e saben loar
sas senhores, o may e o melhor
que eles poden, soon sabedor;
10 que os que troban quand'a frol sazon
a, e non ante, se deus mi perdon,
non an tal coyta qual eu ey sen par.

Ca os que troban e que s'alegrar
van en o tempo que ten a color
15 a frol consigu', e tanto que se for
aquel tempo, log'en trobar razon l., a tanto?
non an, non viven en qual perdiçon
oj'eu vyvo, que poys m'a de matar.[1]

Ma i lettori mi saranno forse grati, se io li tiro fuori dal campo dei cantari d'amore, e li conduco per quelli più fioriti delle *cantigas d'amigo.* Vero è bene che il critico deve procurare di trasmettere agli altri quella impressione ch'ei riceve dallo studio d'un'opera letteraria; ma qui l'impressione del critico è pura noja continuata, alleggerita solo dal conforto di trovar qua e là un cenno per la storia letteraria, o di poter ricostruire un verso, correggere uno svarione del copista, sorprendere il trovator portoghese in qualche plagio provenzale. Ora, comunicare questa noja al lettore è più facil che no, ma non si sa poi se il lettore ne sarebbe molto grato al critico,

Passiamo adunque alle *cantigas de amigo,* con cui cominciano i generi che più tengono del po-

[1] Fa pena vedere che il Braga nel suo *Manual da historia da litteratura portugueza*, p. 43, voglia riferire queste parole di Dionigi, non ai poeti provenzali, come benissimo ha dimostrato il Diez (*Ueber die erste* ecc. p. 83-84), ma a giullari portoghesi, imitatori de' provenzali, i quali avrebbero rifatto i canti popolari, le *serranilhas*, ove spesso si parla della *estaçao florida.*

polare, e, nella loro rozzezza, pur piacciono per una certa facilità musicale e ingenuità di pensiero (n. 887).

1 Ay deus! se sab'ora meu amigo
com'eu senlheira estou en Vigo;
e vou namorada.

Ay deus! se sab'ora o meu amado
5 com'eu en Vigo senlheira manho;
e vou namorada.

Com'eu senlheira estou en Vigo,
e nulhas guardas non son comigo; ms. nē lhas
e vou namorada.

10 Com'eu senlheira en Vigo manho,
e nulhas guardas migo non trago;
e vou namorada.

E nulhas guardas non è comigo,
ergas meus olhus que choran migo;
15 e vou namorada.

E nulhas guardas migo non trago,
ergas meus olhus que choran anbus;
e vou namorada.

Questa specie di elegia amorosa, che accompagnata da dolce musica dovrebbe fare una profonda impressione, è attribuita dal codice a Martino Codax, a quanto sembra, un poeta del popolo.

Eccone un' altra, di simile tenore. (n. 888).

1 Quantas sabedes amar amigo,
treydes comig' a lo mar de Vigo; ms. creydes
e banhar nos hemos nas ondas.

Quantas sabedes amar amado, ms. d' amar
5 treydes vos migo ao mar levado;
e banhar nos hemos nas ondas.

Treydes comigo ao mar de Vigo,
e veeremo lo meu amigo;
e banhar nos hemos nas ondas.

10 Treydes migo ao mar levado
e veeremo lo meu amado;
e banhar nos hemos nas ondas.

Ma il Codax non è il solo che sappia scrivere cosette tanto gentili. Eccone una di Fernando d' Esquyo, che mi sembra ancora migliore (n. 902).

1 Vayamos, hirmana, vayamos dormir
nas rybas do lago, hu eu andar vy
a las aves meu amigo.

Vayamos, hirmana, vayamos folgar
5 nas ribas do lago, hu eu vi andar
a las aves meu amigo.

Nas ribas do lago hu eu andar vi, ms. En nas
seu arco na mano, as aver ferir;
a las avès meu amigo.

10 Seu arco na mano, as aves ferir;
a las que cantavan leixalas guarir;
A las aves meu amigo.

Seu arco na mano as aves tirar; ms. alas
e las que cantavan non nas quer matar;
15 a las aves meu amigo.

Graziosa è anche la seguente di Iuyao (Giuliano?) Bolseyro; e mi fa tornar a mente una delle più belle elegie romane di W. Goethe (n. 782).

1 Aquestas noytes tan longas
que deus fez en grave dia
por mi por que as non dormho!
E por que as non fazia
5 no tempo que meu amigo
soya falar comigo?
Porque as fez deus tan grandes
non poss' eu dormir coitada! ms. posso eu
E de como som soberas (?) l. e deus!
10 quisera eu outra vegada
no tempo que meu amigo
soia falar comigo.
Por que as deus fez tan grandes
sen mesura de flegraaes (?),
15 e as eu dormir non posso?
Por que as non fez ataes ms. araaes
no tempo que men amigo
soia falar comigo?

Se qui il poeta galliziano si contentava della prima strofa, era meglio per lui; e meglio anche

per noi, cui dà noja quel riprendere due volte lo stesso motivo, con poche e nessuna variazione, e più danno noja ora i vv. 9 e 14, che non ci riesce di interpretare con sicurezza.

Una piacevole varietà di questi canti amorosi di stampo popolare sono, come dissi, i *cantos de ledino*. Darò alcune prove anche di questi. Martino Pedrozelos dice (n. 848):

1 Por deus, que vos non pes,[1]
mha madre, mha senhor,
d'ir a San Salvador;
ca se oje y van tres
5 fremosas, eu serey
a hunha: ben o sey.
Por fazer orazon
quer'oj'eu alà hir;
e por vus non mentir,
10 se oj'y duas son ms. ogi
fremosas, eu serey
a hunha: ben o sey.
Hy è meu amig', ay!
madre, hi-lo-ey veer,
15 por lhi fazer prazer;
Se oj'y huna vay ms. ogi
fremosa, eu serey ms. fremosas
a huna: ben o sey!

[1] Il Braga riferisce questo canto nel suo *Manual* p. 46, con parecchie svarianze dal codice, la men felice delle quali è senza dubbio *pres* per *pes*, nel primo verso. Ma forse egli non ha fatto che trascrivere il *Cancioneirinho*, n. XXXI, del VARNHAGEN. — Il MONACI non nota la ristampa del BRAGA, nè accenna differenze tra il VARNHAGEN e il ms. vaticano.

Sono frequenti i lagni delle figlie contro le madri, che non permettono facilmente le vadano a questi poco devoti romeaggi. Ecco in qual modo ne fa parlar una il *jograr* Lopo (n. 858).

1 Por deus, vus rogo, madre, que mi digades
que vus mereci que mi tanto guardades
d'ir a San Louter falar con me amigo. ms. leuter
Fazedem hora quanto mal poderdes
5 ca non me guardaredes, pero quiserdes,
d'ir a San Louter falar con me amigo.
Nunca vus fiz ren que non devess'a fazer
e guardades me tanto que non ey poder
d'ir a San Louter falar con me amigo?

E un'altra parla, per bocca di Martin Gijzo — forse lo stesso che Martin Codax — in questo modo (n. 879):

1 Non poss'eu, madre, ir a santa Cecilia,
ca me guardades a noyt'e o dia
do meo amigo.
Non poss'eu, madre, aver gasalhado,
5 ca me non leixades fazer mandado
do meo amigo. l. ao?
Ca me guardades a noyt'e o dia;
morrer vus ey con aquesta perfia
por meo amigo.
10 Ca mi no leixades fazer mandado;
morrer vos ey con aqueste cuydado
por meu amigo.

Morrer vos ey con aquesta perfia;
e, se me leixassedes hir, guarria
15 con meu amigo.
Morrer vus ey con aqueste cuydado:
e se quiserdes, hirey mui de grado
con meu amigo.

Ho citato questi due ultimi canti per una ragione, che nessuno forse sospetta: perchè il lettore non s' imagini che tutte le *cantigas d' amigo* sieno graziose come quelle di Codax.

Chiuderò la serie dei canti amorosi con una pastorella, che strettamente si collega coi canti di *ledino*. N' è autore Pedramigo de Sevilha (n. 689).

1 Quand' eu un dia fuy en Conpostela
en romaria vi huna pastor
que, pois fuy nado, nunca vi tan bela,
nen vi outra que falasse milhor; ms. aoutra
5 e demandeilhe logo seu amor, ms. demandilhe
e fiz por ela esta pastorela.

Dix eu logo: fremosa mha poncela, ms. manca il *mha*
queredes vos min por entendedor?
que vos darey boas toucas d' Estela,
10 e boas cintas de Rocamador,
e d' outras doas a vosso sabor,
e fremoso pano per a gonela? ms. gonella

E ela disse: eu vos non queria ms. nos
por entendedor, ca nunca vos vi
15 se non agora, nen vus filharia
doas que sey que non som para mi: ms. mim

pero cuid'eu, se as filhass'assy
que tal a no mundo a que pesaria.

E se veess'outra, que lhi diria
20 se me disesse, ca: per vos perdi
meu amigu'e doas que me tragia?
Eu non sey rem que lhi dissess'aly.
se non foss'esto de que me tem i,
non vos dig'ora qu'o non faria.

25 Dix'eu: pastor, sedes ben razoada,
e pero creede, se vos non pesar,
que non est'oj'outra no mundo nada,
se vos non sedes, qu'eu sabbia amar;
e por aquesto vos venho rogar
30 qu'eu seja voss'ome esta vegada.

E diss'ela come bem ensinada: ms. en smada
por entendedor vos quero filhar;
e pois for a romaria acabada,
aqui do santo natural do Sar (?)
35 cuido, se me queredes levar,
ir m'ey vosq'e fico vostra pagada.

E noi lasciamo andare i due amanti, e diamo un'occhiata alla parte satirica del canzoniere. È la più difficile a studiare, e sarà certo la più ferace in rivelazioni storiche; certo non è la più bella, rispetto all'arte, se posso giudicare da una fuggevole lettura. Ecco una cantiga, abbastanza triviale di Johan Soarez Coelho (n. 1016).

1 Maria do Grave, grav'è de saber
porque vos chaman Maria do Grave;

ca vos non sodes grave de foder,
e pero sodes de foder mui grave.
5 E quer en gran conhocença dizer,
sen leterado u trobador seer:
no pod' omen departir este grave.

Mays eu sey ben trobar e ben leer,
e quer assy departir este grave.
10 Vos non sodes grav 'en pedir aver,
mais por vosso cone vos sodes grave: ms. manca il *mais*
a quen vos fod' è muito de foder;
e per aquesto se dev' entender
perque vus chaman Maria do Grave.

15 E poys vus eis departid' este grave, ms. assi departi
tenho me d' ora por mays trobador;
e ben vus juro, par nostro Senhor,
que nunca eu molher achey tan grave
come Maria, e, ja o provey,
20 do Grave nunca poys molher achey
que a mi fosse de foder tan grave.

Lo stesso trovatore gioca col sopranome di *mouro*. che si dava al suo amico Johan Fernandiz, e dice così (n. 1012):

1 Johan Fernandiz, mentr' eu vosc' ouver
aquest' amor, que oj 'eu con vosqu' ey,
nunca vos eu tal cousa negarey
qual oj' eu ouço pela terra dizer:
5 dizen que fode quanto mays foder
pod' o vosso mouro a vossa molher.

Pero que fosse este mouro meu, l. se?
ca mi terria eu por desleal,
Johan Fernandez, se vos negass' eu
10 atal cousa qual dizen que us faz;
ladinho, como vos jazedes, jaz
con vossa molher e men de mal. l. ren?

E direy vus eu quant' en vimus nos; ms. quanteu
vimos ao vosso mouro filhar ms. vima
15 a vossa molher e foy a deitar
no vosso leit', e eu vos direy
quant' eu do mouro aprendi e sey,
fodea como a fodedes vos.

E bastino i citati due saggi dello spirito grossolano di cotesti trovadori.

II.

Data così una scorsa un po' capricciosa per il grande canzoniere portoghese, nasce spontanea la domanda: che luce ne ricava la storia della prima poesia artistica di corte in Portogallo o meglio in Gallizia? Ci permette il canzoniere di studiare il curioso fenomeno nelle sue origini e nel suo sviluppo, come sperava il Diez?

Col soccorso delle publicazioni anteriori, il dotto T. Praga, già fino dal 1871 nel suo libro intitolato: *Trovadores galecio-portuguezes*, e poi di nuovo

nel *Manual di litteratura portugueza,* cap. II, potè tentare la storia di questa lirica artistica antica, e convien dire che molti problemi sono stati da lui felicemente risolti; e la genialità della sua mente gli ha soccorso anche là dove gli mancavano o studii minuti, o sussidii di testi inediti ancora. Questo grande canzoniere vaticano avrà bisogno d'essere studiato e ristudiato, e certo un po' alla volta se ne caverà tutta quella luce che ora, come scintilla in rozza selce, vi sta inclusa. Intanto anch'io ho battuto col mio piccone; e offro ai lettori quel tanto che ho potuto ricavarne senza troppa fatica.

Nella storia letteraria del dugento italiano abbiamo il curioso fenomeno che, mentre al settentrione, nel centro e al mezzodì poeti popolari e poeti ecclesiastici tentano in versi o religiosi o amatorii la virtù dei nuovi dialetti, nell'Italia superiore e in parte di Toscana si coltiva al tempo stesso la lingua di Provenza per le composizioni liriche, e la lingua di Francia per i romanzi e le rozze epopee. In Sicilia, e propriamente alla corte sveva, non si scrive provenzale o francese, ma dietro lo stampo provenzale si poeta in una lingua aulica, la quale non vorrebb'essere il palermitano volgare, eppure lo rasenta sempre, sebbene voglia adornarsi di frasche latine ovvero occitaniche. E questa lingua e questa poesia aulica trovano

poi un' eco in molte parti dell' Italia meridionale, e nella stessa Toscana, dove più tardi dovea sorgere la grande e nuova poesia nazionale.

Una condizione di cose molto simile a questa s' incontra nella storia letteraria di Spagna, durante il XIII e il XIV secolo. In Aragona si canta in provenzale; in Navarra risuonano i versi di Francia; in Castiglia c' è un' epopea in lingua del paese, mentre la corte o bada ai Provenzali, ovvero a una poesia aulica nuova che è venuta svolgendosi nell' estrema Gallizia. La Gallizia e l' antico Portogallo sono per la Spagna, ciò che per noi fu la Sicilia. In Gallizia non si poetò nella lingua dei trovatori provenzali, ma si seppe creare una lirica paesana, che fu presa a modello anche da poeti non galliziani. E la ragione di ciò? Se in Aragona e nell' Italia superiore si riguardò il provenzale come lingua propria, ciò non fa punto meravigliare il filologo, il quale conosce la stretta affinità de' linguaggi parlati in queste regioni; e non fa meravigliare lo storico, il quale conosce quanti rapporti politici legassero questi due paesi colla Provenza. In Gallizia e in Sicilia, dove invece la lingua di Provenza non potea facilmente essere intesa, dovette nascere naturalmente il desiderio di creare, nella lingua paesana, qualche cosa che somigliasse alle tanto lodate canzoni dei trovatori. E così avvenne in fatto, e avvenne per

l'impulso dato da due corti splendide e colte: quella in ispecie di re Dionigi, e di Federigo II. Sennonchè è facile vedere che nè in Gallizia nè in Sicilia avrebbe potuto agevolmente sorgere questa poesia aulica se non c'erano prima i suoi germi pronti a sbocciare in una rigogliosa poesia popolare. E lasciando stare ormai la Sicilia, certo questa poesia ci fu in Gallizia e in Portogallo, come ci fu in Provenza e in tutti i paesi dove si svolse poi una poesia d'arte. Manuel de Faria y Sousa scriveva che in Gallizia « cada fuente e cada monte son hippocrenes e Parnassos; » e i canti popolari, a ritornello, vi abbondano tutt'ora; e tra le cantiche del codice vaticano ve n'è di tali che rivelano apertamente la forma e lo spirito della poesia spontanea del popolo, anche sotto quella veste più linda e aggiustata che hanno saputo darci trovatori di mestiere. Nelle due citate poesie di Martino Codax e di Fernando d'Esquyo c'è sempre la semplice assonanza vocale, in luogo della rima; e le ineguaglianze del metro in altre cantiche di questo canzoniere, invece che all'ignoranza dei copisti, sarà da attribuire alla poetica popolare, seguita dai trovatori portoghesi: anche il popolo nostro, cantando le sue canzoni, mangia qualche sillaba sopranumeraria, e prolunga qualche altra fin tanto che occupi anche il posto della mancante.

Sarebbe interessante sapere se in Gallizia siasi formata, prima delle influenze provenzali, una poesia con intenzioni artistiche; se prima dei *trobadores* ci sieno stati dei *dezidores* paesani; e benchè qui ci manchino fin'ora i documenti, non pare arrischiato l'affermare che l'abbondanza di poesie di forma popolare attribuite ai più calorosi imitatori della forma provenzale, e i nomi non provenzali di parecchie specie di componimenti, come *cantiga, dezir d' escarnho, dezir de cima*, e il nome stesso di *dezidor*, dato ai cantori, fanno ammettere come probabilissima una scuola poetica nazionale, che potè far le sue prime prove fino nel secolo decimo secondo.

Del resto il *suono* e il *motto* di Provenza potè essere sentito per tempo in Gallizia e in Portogallo. Marcabruno, ch'è dei più antichi trovatori, pare abbia visitato quei paesi; e a Compostella traevano numerosi i pellegrini più o meno devoti; e le coste portoghesi erano visitate dai crociati, tra i quali ben di rado mancava il trovatore. Già durante il regno di D. Sancho II (1223-1245) troviamo nei *livros de linhagem* menzionati trovatori portoghesi e galliziani. Sotto Alfonso III (1245-1279) si formò una numerosa scuola poetica, che già tendeva a imitare le forme lemosine, pur non trascurando i generi popolari. Il Canzoniere vaticano contiene i canti di parecchi fra cotesti tro-

vadori più antichi, e così la storia di questo primo periodo provenzaleggiante riesce ora più chiara che non potesse tornare al Braga.

Io m'occuperò qui brevemente d'uno solo, di Bernardo da Bonaval. Il nostro canzoniere premette alle sue cantiche la seguente rubrica: En esta folha adeante se começan as cantigas d'amor *pª myta* trobador Bernal da Bonaval. Quel *pª myta*, che qui non ci riesce di deciferare, c'è poi spiegato in un prezioso documento scoperto e publicato dal Monaci, cioè in un indice di trovatori portoghesi desunto da Monsignor Angelo Colocci da un canzoniere più ricco del nostro. In questo indice Bernardo da Bonaval è detto addirittura *primeyro trobador;* e così ci è lecito di leggere, sia pure arrischiatamente, nella citata rubrica: *por o muito antigo*. La sua età non ci è nota; i nobiliarii non parlano, per quanto pare, di lui, sebbene egli sia fregiato del titolo di *Don*. Ma la sua età si può determinare in via approssimativa in altro modo. Il Codice gli attribuisce una tenzone con Abril Perez, poeta ch'ho cercato invano in tutti gli indici. Ma un Abril Perez, secondo afferma il Braga, *Trobadores* pag. 117, era tra i nobili che si ribellarono contro Sancho II a favore del fratel suo Alfonso III, e ha preso parte nel 1245 alla battaglia nota sotto il nome di *Lide do Porto em Gaya*. Concessa adunque l'identità

dei due personaggi, potremmo ammettere che il nostro Bernardo fiorisse verso il 1250, e fosse tra i fondatori della primissima scuola poetica provenzaleggiante.

Ecco intanto alcuni saggi del suo poetare che c'importano per la storia della forma (n. 654).

1 Pero m'eu moyro, mha senhor,
non vos ous'eu dizer meu mal;
ca tant'ei de vos gram pavor
que nunca tan grand'ouvi d'al.
5 E poren vos leix'a dizer
meu mal, e quer'ante morrer
per vos ca vus dizer pesar.
E por aquesto, mha senhor,
viv'en gram coyta mortal
10 que non poderia mayor.
Ay deus! quen soubess'ora qual,
e vola fezess' entender!
E non cuid'assi a perder l. cuidass'ja?
contra vos, por vos hi falar.
15 E deulo saber, mha senhor, ms. sabe
que se m'el contra vos non val,
ca mi seria muy melhor
mha morte, ca mha vid'en tal;
que fezess'y a vos prazer
20 que vos eu hi non poss'o fazer,
nen mh'o quer deus, nen vos guisar.
E con dereito, mha senhor,
peç'eu mha morte, pois mi fal
todo ben de vos e d'amor,
25 e pois meu temp'assy me fal.

Amand' eu vos, dev' eu querer — ms. deva.
ante mha morte ca viver
coytado, poys non grado ar
de vos, que me fez deus veer
30 por meu mal, poys sen ben fazer
vos ey ja sempr' a desejar.

Questa canzone ha tutta l'impronta provenzale, e ci si sente anzi lo sforzo di chi imita qualcosa di difficile, e rinuncia al pensiero pur di ottenere una forma vagheggiata.

Graziosa, e di forma più popolare, è la seguente (n. 657).

1 A dona que eu am' e tenho por senhor,
Amostradede mh' a deus, se vos en prazer for!
se non, dade mh' a morte.

A que tenh' eu por lume d'estes olhus meus,[1]
5 e por que choran sempr', amostrade mh' a, deus!
so non, dade mh' a morte.

[1] Nessuno forse si sarebbe aspettato di trovar qui il petrarchesco « lume degli occhi miei. » Questa frase è alquanto frequente presso questi antichi portoghesi ed era forse popolare. Nelle *Trovas*, edite dal Varnhagen, si legge:

n. 120: Sennor e lume d'estes ollos meos.
n. 104: E vos lume dos ollos meus
n. 36: Ay lume d'estes ollos meus.

La usa pure il re Dionigi; e s'incontra poi nello spagnuolo Villasandino. Vedi il Diez, *Ueber die erste* ecc. specialmente a pag. 80-81.

Essa que vos fezestes melhor parecer
de quantas sey, ay deus! fazede mh' a veer!
se non, dade mh' a morte.

10 Ay deus! que mh' a fezestes mais ca min amar,
mostrade mh' a hu posso con ela falar.
se non, dade mh' a morte.

Bernardo da Bonavalle ha pure graziose *cantigas de amigo*, che, messe diligentemente a riscontro colle sue cantiche d'amore, permetterebbero di ricostruire un breve romanzo erotico. Qui non c'importa gran fatto darne esempi.

C'importa invece risolvere una piccola questione. — In una canzone satirica che Alfonso, re di Castiglia e Leone, dirige a Pietro da Ponte, è detto (n. 70):

Vos non trobades come proençal,
mais come Bernaldo da Bonaval;

e che questo non fosse un complimento si capisce da versi seguenti:

E ben vej' agora che trobar vos fal,
pois vos tan louca razon cometestes.

Or si domanda: chi è questo re Alfonso? È l'undecimo di tal nome, il vincitore della battaglia sul *rio Salado*, che regnò dal 1310 al 1350? Ovvero è il celebre Alfonso X, il dotto (Sabio), che regnava dal 1252 al 1284? I critici sono tutto di-

sposti ad attribuirla al primo; ma, se non è erronea l'affermazione del Braga, *Trobadores* p. 98, che Pero da Ponte sia da collocare tra i cantori *predionisiaci*, tra quelli che sono fioriti sotto Alfonso III, par giusto attribuire il cantare satirico ad Alfonso X. Ad ogni modo, che accusa volea muovere il re trovatore al nostro Bernardo? Confrontando la struttura delle sue cantiche e delle sue strofe con quella delle cantiche e delle strofe di re Dionigi, il trovatore che più d'ogni altro seppe provenzaleggiare, è difficile scoprirvi essenziale differenza. In un sol punto parmi che i due si differenzino: ed è nel modo di fare l'endecasillabo, il verso lemosino e artistico per eccellenza. Re Dionigi nei suoi decasillabi ha sempre bensì il giusto numero di sillabe, ma riguardo all'accento e al posto della principale cesura non si dà gran pensiero. E al Diez è venuto il sospetto che molti de' suoi endecasillabi, siccome ci si vede una certa tendenza a collocare l'accento più forte sulla quinta, altro non sieno se non versi di *arte mayor*, cioè doppii senarii, nei quali è lecito sopprimere la prima sillaba di uno o dell'altro emistichio, o di tutti e due. Bernardo da Bonaval ha dei versi endecasillabi sul fare dei seguenti (n. 661):

Però m'eu vejo, donas, mui ben parecer
e falar ben e fremoso cantar,
non poss' eu por tod' esto desejus perder

Il secondo è giusto; ma il primo e il terzo hanno una sillaba sopranumeraria, e propriamente dopo l'accento massimo sulla testa, così che fanno subito venir a mente gli endecasillabi (decasillabi) provenzali del *Girartz de Rossellon* sullo stampo di

Que Karles vi sa senha — a fuc arder
E Girars de la soa — carbos caer.

Così anche i versi della citata cantica (n. 657) sarebbero a considerare quali endecasillabi siffatti con sillaba sopranumeraria dopo la sesta:

A que tenho por lume — d'estes olhos meus.
Essa que vos fazestes — melhor parecer.

Parrebbe adunque di poter concludere che B. da Bonaval o imitasse dalla poesia popolare di Provenza o meglio di Francia questo verso epico, oppure che egli lo trovasse già in uso in Gallizia e in Portogallo presso i *dezidores* del paese e non sapesse o non volesse ridurlo alla misura del verso lirico provenzale. Re Dionigi invece e gli altri della sua scuola, o scorciando il verso de *arte mayor*, o direttamente imitando, si sarebbero sempre attenuti alla giusta misura sillabica. In ogni modo ci gioverà notare che le forme più antiche dell'endecasillabo potendosi sempre risolvere in un quinaro e in un settenario justapposti in ordine diverso, o in due senarii, come pare in re Dionigi,

accettabile sembra l'ipotesi che dalle forme più corte, certo più facili e diffuse tra il popolo, i primi poeti d'arte, mediante abili composizioni, tentassero di ottenere quel ritmo che sentivano in certi senarii iambici e nel saffico latino, imparati forse nelle scuole dei conventi.

Questo Bernardo da Bonaval ci rappresenterebbe adunque una prima scuola di trovatori dell'età di Alfonso III, e che forse poetarono per acquistarsi le grazie del re, il quale, negli anni vissuti in Francia, vi avea imparato a conoscere un'abbondante poesia popolare ed artistica. E poichè questa scuola poetica già era in fiore alla metà del secolo decimoterzo, si capisce ormai facilmente come Alfonso X di Castiglia e Leone (1252-1284), il grande protettore dei trovatori provenzali, potesse e volesse adoperare, nelle sue cantiche in lode della Madonna, la lingua di Gallizia, lingua già culta e scaltrita agli accorgimenti del verso e della rima. E si capisce egualmente come il nostro Bonifacio Calvo da Genova, celebre trovatore nella lingua d'oc, vissuto qualche tempo alla corte di Alfonso X, potesse e volesse provarsi anch'egli nella poesia che fioriva alla corte vicina, e venisse quindi citato nel catalogo del Colocci fra i trovatori portoghesi.

Con re Dionigi l'imitazione provenzale prese novello incremento, e la poesia fu coltivata a corte

con studio maggiore. Dionigi era nato nel 1261 dalla seconda moglie di Alfonso III, Beatrice, bastarda di Alfonso X di Castiglia. Il padre poi lo avea fatto educare da un maestro di Francia, anzi da un provenzale, Amerigo Ebrard da Cahors. Salito sul trono nel 1279 si mostrò grande fautore de' buoni studii, si circondò di trovatori e di dotti, fece tradurre in portoghese le *Siete partidas* di Alfonso X, e visse egli stesso e fece vivere ai suoi, in lunghi anni di pace, una brillantissima vita.

Il suo successore, Alfonso IV, avea natura tutto diversa; ma i due bastardi di Don Dionigi, il conte di Barcellona e D. Alfonso Sanchez, mantennero viva la tradizione della poesia, che però andava sensibilmente decadendo. — Più tardi, quando i *fidalgos* galliziani, compromessisi col re di Castiglia e Leone, dovettero emigrare in Portogallo parve la poesia galliziana volesse ravvivarsi, ma non fu nulla. Nel decimo quinto secolo la poesia castigliana viene studiata e imitata da un' altra schiera di poeti cortigiani, i cui prodotti sono raccolti nel canzoniere generale di G. de Resende. Più tardi ancora Sà de Miranda fa conoscere la poesia italiana; e dall' Italia, dalla poesia classica rivelata dai nostri umanisti, riceve l' ispirazione principale il massimo poeta portoghese, Luigi Camôens.

La Gallizia è considerata oggidì dagli Spagnuoli e dai Portoghesi come una specie di Beo-

zia. Ma in questa Gallizia, come vedemmo, s' accese in Ispagna la prima scintilla poetica, qui ci furono i primi tentativi d' arte. E dalla Gallizia provenivano le famiglie dei tre sommi poeti portoghesi: Sà de Miranda, Gil Vincente, e Luis Camôes. Anzi il nome di quest' ultimo s' incontra già nel nostro Canzoniere e nel catalogo Colocciano sotto la forma antica di *Camanes* (Joham Nunez o Muniz).

III.

Un' osservazione finale. Citando i singoli componimenti di questi antichi trovadori ho cercato di farne notare, oltre il grande valore storico, anche il valore puramente poetico. E a taluno potrà essere parsa eccessiva la severità de' miei giudizii estetici. Ma io procuro di guardarmi sempre da quel perdonabile accecamento che proviene dall' innamorarsi d' un soggetto lungamente studiato. *Cave ab homine unius libri!* dice saggiamente il proverbio; e purtroppo questo specialismo, spinto agli estremi, è ferace di tristi conseguenze. Cotesti poeti medievali, bisogna leggerli sempre col riscontro degli antichi e dei migliori tra i moderni. Sono cose belle, bellissime talvolta; ma belle e bellissime fatta ragione del tempo e del luogo.

Si dice: chi studia la letteratura latina e greca ben deve trasportarsi colla mente tra i Latini e tra i Greci, imbeversi delle loro opinioni religiose e filosofiche, mettersi nello spirito della loro vita sociale e politica; chè solo così potrà essere in caso di giudicare con equità. E non si ha il diritto di pretendere lo stesso da chi studia la poesia medievale? Grazie tante! Ma se a trasportarci colla mente nel pieno della vita greco-latina non c'è che da guadagnare, se gli è questo anzi un innalzarsi alla più perfetta forma storica della vita umana, tutto il contrario ci avverrebbe rispetto al medioevo. E chi vorrebbe rifarsi mistico, per comprendere e gustare le scure stramberie del buono Fra Guittone?

Questa poesia medievale si studia, non per l'interesse artistico, ma per l'interesse storico, perchè a noi piace vedere la continuità nella storia della cultura, perchè ci piace scoprire, s'è possibile, le origini delle cose tutte, e in ispecie della poesia. E quelli che sperano o vogliono trovare nel medio evo ricchi modelli poetici da proporre all'età moderna, fanno, mi pare, il ragionamento di quel tale che sentendo discorrere tanto e poi tanto delle sorgenti del Nilo, alla ricerca delle quali intrepidi viaggiatori hanno sagrificata la vita, domandava ingenuamente: ma è dunque di lassù, dalle sorgenti, che il Nilo trae la sua favolosa ricchezza

d'*humus* fecondatore? C'è dunque lassù una specie di *eldorado?*

Io non nego ogni valore estetico assoluto a queste poesie; ma ce ne assegno uno assai piccolo. E darei via volentieri una buona metà di questo grosso volume per una canzonetta spagnuola di non so quale età, e di quale autore, e ch'io non conosco se non in una versione tedesca del Lessing. La metto qui tradotta, perchè anche il lettore possa confrontarne la pregnante drammatica concisione con le slombate ripetizioni che deturpano anche le migliori di queste cantiche, e s'è di gusto un po' delicato si rifaccia la bocca. La canzonetta s'intitola: Ieri, Oggi, Domani, e dice così:

Ieri l'amore;
Oggi il dolore;
Doman morrò.
Frattanto all'ieri
I miei pensieri
Rivolgerò.

FEDERICO DIEZ
E LA FILOLOGIA ROMANZA.

CONFERENZA TENUTA NELLA R. UNIVERSITÀ DI PADOVA

AGLI ALLIEVI DEL III CORSO FILOSOFICO.

I.

Più volte ho avuto occasione di citarvi il nome venerato di Federico Diez, di quel Diez che tutti i migliori romanologi amano chiamare col nome di maestro. E forse è sorta in voi la legittima curiosità di conoscere un po' più davvicino quest' uomo, e d' avere notizie particolareggiate dell' opera da lui prestata allo studio delle lingue e delle letterature neo-latine. Quest' uomo, io ho avuto il bene di conoscerlo dappresso, di sentirne le piane ed amene lezioni per tutto un anno; e le opere sue, io le ho studiate con lungo amore, le ho lette, rilette, trasunte; le ho poi riconsultate in cento e cento occasioni, trovandovi sempre nuovi motivi di ammirare il grande ingegno, la giusta dottrina, il metodo severo del fondatore della filologia romanza. Colla speranza quindi di far a voi cosa grata, io procurerò a me stesso il piacere di

richiamarmi alla memoria la sua cara « imagine paterna. »

Cristiano Federico Diez è nato[1] il 15 marzo del 1794 a Giessen; frequentò il patrio ginnasio, e in quella Università si dedicò, fino dalla primavera del 1811, allo studio della filologia classica, sotto la precipua direzione di F. G. Welcker.

Dopo aver preso parte nel 1813 alla campagna d'indipendenza contro i Francesi, in un corpo di volontarii assiani, si rivolse allo studio della giurisprudenza, e infine allo studio delle lingue e delle letterature moderne, prima a Giessen stesso, poi a Gottinga.

Qui voglio farvi notare una cosa. Sogliono quasi tutti i migliori tedeschi, come ha fatto il Diez, pendere a lungo incerti, prima di dedicarsi esclusivamente a questa o a quella disciplina. Essi esaminano quasi sè stessi, tentano il proprio ingegno. Nè il tempo consacrato a studii, che poi non si proseguono, è a dire tempo perduto. Anzi io lo direi il tempo per eccellenza bene impiegato; poichè così il futuro romanologo s'è procacciato molte cognizioni sussidiarie, cognizioni di supplemento, anzi di complemento, che gl'impediranno di chiudersi mai in quel gretto e cieco speciali-

[1] Ora dovrei scrivere: nacque! Il Diez è mancato alla scienza e all'amore de' suoi numerosi scolari, nel giugno dell'anno passato.

smo, il quale, secondo alcuni mal accorti, sarebbe l'ideale della ricerca scientifica. No: anche il sapere umano deve essere, per quanto si può, integro, come l'uomo stesso.

Notevole è nella vita del Diez, che il più grande poeta della Germania gli abbia dato l'impulso decisivo verso gli studii romanzi. Il Goethe, in fatti, il quale nell'ultimo periodo della sua vita avea preso ad amare il lontano oriente, e le antiche cose tedesche e romanze, quando il giovine Diez gli si presentava a Jena, nella primavera del 1818, lo consigliò di studiare e tradurre le poesie dei trovatori provenzali.

Il Diez passava poi la maggior parte del 1819 e del 1820 a Utrecht, come maestro in una casa privata; quindi stette qualche poco a Giessen presso i suoi, e infine, nel 1820, andò dimorare a Bonna, dove fu accolto come privato docente di letterature romanze nella Università, allora floridissima per ogni specie di studii.

Qui, nel 1823, fu nominato professore straordinario; nel 1824 viaggiò fino a Parigi e vi stette tutta l'estate, studiando sui manoscritti provenzali della biblioteca nazionale; vi conobbe il Raynouard; e ricco di spogli e di speranze, dolente solo di non poter visitare anche le biblioteche italiane, in ispecie la vaticana e la laurenziana, se ne tornò a Bonna, per continuarvi tranquillamente

il suo insegnamento; e là, nel 1830, s' ebbe alfine la promozione a professore ordinario. Da questo punto in poi nulla sa più dire di lui la cronaca profana; la sua vita spetta tutta alla scienza; i suoi fatti sono altrettanti libri, altrettante lezioni, a cui sono accorsi di Germania e di Francia i migliori romanologi viventi. Le sue lezioni vanno divise tra la materia germanica (il gotico e l' antico tedesco, studiati in ispecie per rintracciarvi quegli elementi formativi che hanno dato alle lingue romanze) e la materia neo-latina. Degli autori italiani suol leggere a preferenza il Petrarca; ma non trascura Dante, e sa molte cose di questi e d' altri nostri poeti a memoria. Dell' Italia parla spesso e con quel vivo amore, che talvolta nei Tedeschi ha qualcosa di malato. Giovanni Berchet, che, esule, è vissuto parecchi anni a Bonna, e visitava spesso l' illustre professore, contribuì a fargli amare la nostra letteratura e la nostra lingua; lingua ch' egli è dolente di non parlare con facilità, ma ama sentir parlare da altri. Nel tempo ch' io fui suo scolaro, le lezioni si facevano in piena confidenza, a casa sua: ed eravamo, con mia sorpresa, assai pochi a sentirlo; ma poi mi sovvenni che il buono e l' ottimo non suole esser là dove corre la folla.

Sulla fine del 1872 (addì 30 dicembre) si celebrò a Bonna il suo giubileo di dottore. La è

questa una bella usanza dei professori e degli scolari tedeschi. Quando un professore giunge al cinquantesimo anno del suo insegnamento, o del suo dottorato, i colleghi sogliono festeggiarlo, dedicandogli qualche importante lavoro; e gli studenti si raccolgono la sera, e con fiaccole vanno in processione a salutarlo dinanzi alla sua casa. Il professore, d'ordinario, come potete imaginare, un venerando vecchiardo, tutto amore per i giovani discepoli, nei quali e' ravvisa i veri figliuoli del cuor suo, esce a ringraziare; e allora lo s' acclama, e lo si conduce magari con carrozze, provvedute dalle associazioni degli studenti, a una passeggiata per la città, facendo vedere così ai *Filistei*, (così essi, popolo eletto, chiamano i borghesi) qual vita superiore d' affetto, di stima, di devozione si viva nelle sfere serene dell' arte e della scienza. Chi ha visto uno di questi spettacoli non lo scorda più.

Anche l' Italia prese parte alle feste fatte a Federico Diez; e quel grande linguista ch' è il professore Ascoli di Milano, stampò in fronte ai suoi meravigliosi *Saggi ladini* il nome di *Federico Diez, glorioso fondatore della scienza dei linguaggi neo-latini;* ed io stesso, nella misura delle mie forze, cercai di contribuire alla festa, inviando al Maestro il mio primo lavoro, che s' intitolava appunto: *Il prof. Federico Diez e la filo-*

logia romanza nel nostro secolo; stampato a Firenze, nel 1871.

Possa l' egregio uomo conservarsi ancora molto tempo alla scienza, per la quale egli ha tanto fatto, e all' amore de' suoi numerosi scolari.

II.

Per darvi ora un' idea delle opere del Diez, io le dividerò in *letterarie* e *linguistiche.* E prima dirò delle letterarie.

Fu una volta supremo vanto dei nostri dotti e letterati il saper imberciare un epigramma o un sonetto, da mettere in fondo alle loro erudite elucubrazioni. E molti dottissimi tedeschi risero di questi vanti infantili; e molti dottissimi italiani, per non parere da meno, risero anch' essi e temettero e temono ancora di compromettere la loro serietà, invocando di tempo in tempo la musa. E mi somigliano a quei tali che fanno consistere l' uomo serio e di scienza, nei capelli lunghi ed incolti, barba *idem*, negli occhiali d' oro a stanghetta, nel soprabito sudicio, la faccia *idem*, e in quell' affettazione di non aver mai oncia di tempo da perdere per godere un bel sole d' aprile, per sentire un' aria della *Sonnambula*, o far quattro salti e quattro chiacchere lievi colle belle figliole d' Eva. Pedanteria pura!

Questo non è che un preambolo per dirvi che il Diez non appartiene a codesta categoria, molto numerosa in Germania, e in via di crescere anche in Italia. Il Diez ha cominciato la sua carriera come letterato, traducendo in eleganti versi tedeschi parecchie romanze spagnole intorno al *Cid Campeador* e intorno ai paladini di Carlomagno; e con intenzioni quasi tutte letterarie si dava poi allo studio della poesia provenzale. Ma in lui c'era il sano criterio dello scienziato; e studiando le poesie dei trovatori e la loro vita e i loro tempi, onde meglio comprenderle, ebbe a vedere quanta incertezza, quanta oscurità, quanti errori avvolgessero ancora l'argomento. L'Ab. Millot avea scritto, servendosi degli estratti e delle traduzioni del La Curne de Sainte-Palaye, la sua *Histoire littéraire des Troubadours;* e il Raynouard e il Rochegude aveano tirato fuori dai manoscritti molti tesori nascosti, e infine G. Schlegel, nelle sue *Osservazioni sulla lingua e sulla letteratura provenzale* (1818), guardando le cose da un punto di vista elevato, avea liberati quegli studii da molta passata grettezza. Ma il più era ancor sempre da fare; e il Diez, che a Bonna si trovava in frequenti rapporti con lo Schlegel, fu eccitato a rivedere criticamente tutta la storia letteraria di Provenza, e assodarne tutta quella parte ch'era possibile assodare, e denunciare ai dubbii e alle

ricerche della scienza quel tanto che fino allora s'accettava per dimostrato, e non si fondava che sulle bizzarre affermazioni del Nostradamus e di quelli che l'aveano ricopiato.

Il Diez fece un'ardita recognizione del campo con uno studio sulle *Corti d'Amore*, pubblicato a Berlino nel 1825, come prima d'una serie d'illustrazioni alla storia della poesia romantica. Una delle poche notizie, che sulla vita e sulla poesia provenzale corrano tra il grosso del pubblico, è quella delle Corti d'amore, di questa strana istituzione di tribunali di donne, « tribunaux plus sévères que redoutables, où la beauté elle-même, exerçant un pouvoir reconnu par la courtoisie et par l'opinion, prononçait sur l'infidélité où l'inconstance des amants, sur les rigueurs où les caprices de leurs dames. » (Raynouard). Questa notizia, insieme alle tante altre sorelle in falsità, è stata messa in giro specialmente dal Nostradamus, accettata dagli altri, che leggendo un po' alla leggera le poesie dei trovatori, e trovandovi spesso la parola « corte » (cort), credettero vi si trattasse di coteste Corti d'amore.

Io non ripeterò qui le argomentazioni del Diez, che ognuno può studiare a suo agio, e contento di dire che a me le sembrano condotte con tutto il rigore critico, ne riferirò la conclusione: « Tutto quanto si è favoleggiato sulle Corti d'amore si

riduce, storicamente parlando, riguardo alla Provenza, al costume di sottomettere le querele degli amanti e le liti poetiche al giudizio di ragguardevoli personaggi: riguardo alla Francia, a esercitarsi in socievoli convegni alle sottigliezze dello spirito. Ecco tutto quello che potè, colle ingannevoli apparenze, far credere all' esistenza di coteste Corti d' amore. »

Tutto questo fu detto e dimostrato nel 1825; ma il publico, almeno il grosso del publico, o non s' è risolto ancora a leggere il libro del Diez, o non riesce ad abbandonare il vecchio e caro pregiudizio. Il peggio si è che, sull' autorità del Raynouard, anche molti dotti nostrani e forestieri ripetono tuttodì quelle vecchie fandonie. Pur troppo è vero che fa più cammino in dieci giorni un cattivo epigramma che non ne faccia in dieci anni un buon ragionamento.

Immediatamente a questo primo saggio il Diez fece seguire un lavoro di maggior polso, frutto di pazienti e larghe ricerche; voglio dire il libro sulla *Poesia dei Trovatori.* Non è libro per i profani, o per i dilettanti; è un po' grave, ma grave anche di concetti nuovi. Qui il Diez determina il campo della poesia provenzale, in quanto assurge all' altezza d' arte; ne segna i periodi di formazione, di fiorimento, di decadenza. Piglia quindi in esame il contenuto di tutti i generi li-

rici, accenna quel tanto che allor si poteva della epica provenzale; e s' arresta specialmente ad esaminare la forma o meglio la parte tecnica di questa poesia, per servirsi poi con sicurezza dei risultati ottenuti in questo esame nella ricerca delle influenze esercitate dai trovatori di Provenza su quelli in ispecie di Francia, d' Italia e di Germania. « Uno studio (egli scrive) dei versi e delle strofe, come anche dei nomi che, a seconda della forma e del contenuto, furono dati alle diverse specie di composizioni, riesce indispensabile, non tanto per giudicare esattamente in sè questa poesia, quanto per istabilirne i rapporti colle letterature straniere. »

Coll' attento esame della poetica provenzale egli potea fin d' allora determinare quale e quanta fosse stata l' influenza dei trovatori sui trovieri di Francia, sui dicitori d' Italia, e sui minnesingeri di Germania; e molti anni dopo, tornando sull' argomento, egli potea comprovare anche l' influenza provenzale sugli antichi poeti portoghesi, i canti dei quali dormivano obliati un lungo sonno nelle biblioteche di Lisbona e di Roma.

L' altro libro del Diez, che s' intitola *Vite ed Opere dei Trovatori*, pubblicato nel 1829, come « un sussidio a meglio comprendere il medio evo, » pur avendo la stessa severità di quello sulla Poesia dei Trovatori, è fatto in modo tale, e tocca

tal materia da poter esser letto con piacere e con vantaggio da tutti. Numerose versioni, parte in prosa e parte in versi, ci mettono direttamente innanzi l'imagine de' poeti e dei loro tempi, e ci dànno agio di giudicare da per noi sul valor reale di cotesta poesia, tanto decantata dagli uni, e tanto degli altri deprezzata. Meravigliosa è soprattutto la dottrina storico-geografica del nostro autore, che non ha intrapreso il suo lavoro senza prima avere studiato, dirò così, palmo a palmo il suolo di Provenza, e le cronache locali e le generali, e le storie particolari delle città, delle provincie e delle case principesche o nobilesche. Ma di questi studii preparatorii non si veggono nel libro altro che i risultati netti: il Diez non è di quei dotti che voglion fare scontare al povero lettore quel po' di buono che gli offrono, obbligandolo a rifare con immensa fatica pezzo a pezzo il proprio lavoro.

Questi due libri sulla *Poesia dei Trovatori,* e sulla *Vita e le Opere* loro, costituiscono una vera e propria Storia della Poesia provenzale. e sono rimasti sin oggi la base di tutte le ulteriori ricerche.

Tra i libri che dopo quelli del Diez furono dettati sullo stesso argomento merita appena d'essere ricordato il *Fiore di Storia letteraria dell' Occitania, Milano 1848,* del nostro G. Galvani.

Degna di studio, se non per la severità della trattazione, per la sua genialità, per la teorica sulla formazione delle epopee popolari, per i cenni sulla possibile influenza degli Arabi nella letteratura di Provenza, per una certa larghezza e sicurezza di concezione, è la *Histoire de la Poésie provençale* di C. Fauriel, pubblicata da uno de' suoi scolari nel 1846 a Parigi. Gli *Elementi della letteratura provenzale*, pubblicati dal Bartsch nel 1872, sono un compendio assai magro, dedicato piuttosto alla storia dei libri, che non a quella della poesia; nè va scevro da molte inesattezze.

III.

Il Diez ha una serie di pubblicazioni, che ci conducono grado a grado dalla materia letteraria alla linguistica.

È naturale nell' uomo l' amore di conoscere sè stesso; e poichè l' ardore amoroso più violento divampa se gli è negato l' obbietto suo; così vivo e violento fu sempre l' amore in noi uomini per l' investigazione dei nostri primi principii e del nostro ultimo fine. Quanti sogni, quante fantasticherie non furono dette, sostenute, difese col ferro e col fuoco, par determinare quale dovesse essere il nostro fine supremo, per sollevare il misterioso velo

dell' altra vita! Ma la gente più positiva, pur serbando la dovuta riverenza a chi si ostina intorno al duro problema, sente e riconosce di non poterlo affrontare, e vi rinuncia. Vi rinuncia, ma poi con maggior accanimento si mette a ricercare l' altro punto negato, le origini dell' uomo. E le teorie incalzano le teorie. Dove andiamo? D' onde veniamo? si domandano ansiosi; e la culla si ostina ad essere misteriosa come la tomba. Ma se non possiamo trovare donde proprio noi siamo venuti, almeno ci sarà dato di risalire lunghissimo tratto della via percorsa, di studiare le evoluzioni finchè i dati sopperiscano, e se non raggiungere, almeno accostarci alla mèta.

Pare ch' io divaghi; eppure non è vero. Lo studio delle letterature romanze non è in fondo che lo studio delle origini delle letterature moderne, e lo studio delle lingue neo-latine ha per obbiettivo unico e solo l' origine, la formazione di queste lingue. E dov' è l' origine, la fonte prima, immediata di queste lingue e di queste letterature? È in Italia, in Francia, in Provenza? Che fortuna se potessimo vantarle italiane! Il Raynouard ha avuto una curiosa allucinazione, che lo ha perseguitato per tutta la vita: e fu quella di credere che la lingua provenzale, che egli diceva *romana*, sia stata la madre di tutte quelle dell' Europa latina; e per conservare il primato di

tempo a quella sua prediletta letteratura provenzale, s' ostinò, contro l' evidenza dei fatti, ad affermare provenzali i celebri giuramenti volgari, detti a Strasburgo nell' 842. Così la va in questo basso mondo; e pare che voglia andare ancora per un buon pezzo, giacchè tra noi i Siciliani sono sempre sicuri d' aver insegnato l' italiano ai Toscani; e i Sardi non hanno dubitato di ricorrere a una falsificazione per darsi il bel vanto d' avere nelle carte d' Arborea i più antichi documenti italiani in volgare! E dotti professori, che insegnano nelle nostre università, vorrebbero disperarsi quasi al pensiero che l' Italia appena nel secolo XIII possa vantare scritture interamente volgari.

A conforto di tutti questi basterà osservare che naturalmente nei paesi romanizzati, nei quali c' era maggior coltura, maggior pratica del latino grammaticale, e ove per la minor reazione degli antichi parlari locali, e dei nuovi germanici, il latino s' era meno alterato, più tardi si pensò di scrivere il volgare. E a che prò si doveva scriverlo, se i soldati intendevano le latine canzoni di guerra, e se il popolo devoto capiva le prediche latine? Io credo di non incontrare contraddizioni se affermo che l' apparire più presto o più tardi di scritti volgari in questo o quel paese può essere adoperato come un misuratore molto sicuro della cultura generale in questi stessi paesi. E pochi cenni ce ne

danno, all' ingrosso, la prova. I documenti volgari più antichi sono, per la Francia, della metà del nono secolo; per la Provenza, della fine del decimo; per la Spagna, dell' undecimo; e per l' Italia del duodecimo o fors' anco più tardivi.

Ciò non vuol dire però che dove questi documenti esistono, non s' abbiano a studiare. Anzi in questi preziosi avanzi noi cogliamo e la lingua e la letteratura proprio in fasce, le cogliamo in uno stadio, in cui gli odierni Darwiniani sarebbero lieti di trovare l' uomo: che fosse, cioè, non scimmia e non bene uomo; come questi documenti sono tal volta non più ben latini e pur non ancora romanzi.

Il Diez s' è occupato con amore speciale di questi primi documenti volgari; e publicò nel 1846 *Alcuni antichi documenti romanzi*, che sono i giuramenti francesi di Strasburgo, un poema provenzale su Boezio, e una cantilena francese a Santa Eulalia; nel 1852 poi mandava fuori *Due poesie in antico romanzo*, che sono una Passione di Cristo e una Vita di San Leodegaro, scritte in un dialetto misto di provenzale e di francese, anteriori al mille.

L' attenzione del Diez, nell' illustrare queste antiche cose romanze, è tutta al lessico, alla grammatica, al metro. Egli non è uno di quelli che si lascino innamorare dal proprio soggetto, e vogliano scoprire in quei primi rozzi tentativi bellezza di

frase, di sentimento, vera poesia ingenua; e finiscono per essere creduti ingenui essi stessi. Questa facilità, con cui molti in Italia si pensano di trovar giojelli nella magra sabbia dei nostri dugentisti proviene da mancanza di buon gusto e di sani criterii estetici. E però io non cesserò di raccomandare a quelli tra voi che si volessero mettere a preferenza in queste ricerche di venirne premuniti con uno studio amoroso della buona poesia, ch' è la classica antica.

Il Diez non si contentò di esaminare questi antichi documenti volgari, che contengono un discorso continuato, anzi ad eccezione d' un solo, un discorso ritmico; ma volle studiare anche certi antichi glossarii, scritti in Germania, o in paese latino, che spiegano la voce classica latina oppure una tedesca con una volgare. Uno di questi glossarii, che è ora nella biblioteca di Cassel, e fu pubblicato più d' una volta, risale forse fino al settimo secolo, certo non discende al di qua dell' ottavo. Esso è romanzo-tedesco, e pare scritto da un tedesco che voleva farsi intendere in un viaggio in Italia o in Francia. Per esempio, in un luogo è detto:

Radi mea parba — Skir minan part;

cioè in tedesco moderno: *Scheere meinen Bart;* in altro:

De quale patria? — Fona welihera lantskeffi;

cioè letteralmente in tedesco moderno: *Von welcher landschaft?*

Nello studio di questi antichi glossarii il Diez si preparava al suo grande Dizionario etimologico delle lingue romanze. Qui infatti, meglio che negli scritti di bassa latinità, è dato scoprire la forma genuina delle parole nostre in quella remota età, quando il buon latino non si parlava più, ma o si scriveva o s'intendeva di scriverlo, di guisa che il letterato, se anche adoperava una voce volgare, la rifoggiava, per iscriverla, alla latina. Questa smania, degli scrittori, di ricondurre le voci volgari alla forma latina diminuisce di molto l'utilità vera del basso-latino, specie dopo il settimo secolo, per la storia dei vocaboli e della morfologia romanza. « *Il faut bien*, dice il Littré nella sua Storia della lingua francese, *distinguer deux basses latinités, celle de laquelle le roman a été fait, et celle qui a été faite sur le roman.* »

IV.

Io passo ora a parlarvi delle due opere capitali del Diez: la Grammatica e il Vocabolario etimologico delle lingue romanze. A questi due libri è specialmente raccomandato il suo nome.

Lo stesso nobile ardore, che ha spinto sempre gli uomini alla ricerca delle proprie origini, è il motivo ultimo anche della nuova scienza delle lingue, onde è tanto superbo il secolo nostro. In altri tempi, allorquando, come l'Iliade per i Greci, la bibbia era per il mondo cristiano la fonte sincera d'ogni sapere, si ammise per indubitato che lo ebraico fosse la lingua primitiva dell'uomo, e che da quella, per via della confusion di Babele, fossero derivate tutte quante le lingue. Ma un po' per volta il pensiero umano si spacciò del mito biblico, e cercò questa lingua primitiva o nel greco o nel parlare di qualche barbara tribù. Solo sul principio del secolo nostro il problema delle origini del linguaggio fu posto in modo che, se pur, come io credo, non dovesse mai venir sciolto, ben potrà essere studiato con vantaggio, e sgombrato dalle tenebre folte che gli stanno dintorno. La conquista dell'India per opera degli Inglesi procurava già nel secolo passato ai dotti Europei la cognizione d'una lingua, che per moltissimi rapporti si mostrava simile alla greca e alla latina. La curiosità fu grande, in ispecie tra i tedeschi; e il Bopp, nella sua Grammatica comparata, potè dimostrare questa parentela con un'analisi minuta della morfologia greca, latina ed indiana. I raffronti delle tre lingue, e poi di altre ancora, che furono riconosciute appartenenti allo stesso ceppo, permisero

di scomporre con sicurezza quasi tutte le parole nei loro elementi: prefissi, suffissi, radici; e trovate queste radici, queste forme primitive, preistoriche delle nostre lingue, si potè meglio tentare il grande problema delle origini: così meglio si tentò quello delle origini dell'uomo, dopochè si scopersero gli avanzi dell'età della pietra.

Ma oltre il problema delle origini, ven'è un altro, e forse più importante, e certo di più facile soluzione, che doveva attirare le menti degli studiosi: il problema delle evoluzioni. Nell'antica Atene di Pericle si parlava l'attico: ora vi si parla il romaico; nell'India antica si parlava il sanscrito; ora vi si parlano parecchi dialetti diversi dalle antiche lingue scritte; nel foro di Roma repubblicana si parlava il linguaggio di Plauto e di Cicerone; e nelle piazze della Roma reale e papale si parla il buon romanesco e i cento linguaggi d'Italia. Com'è avvenuta questa trasformazione? Quando è avvenuta? Quali ne furono le cause? E si pensò allora alla possibilità di fare la storia d'una lingua o d'un gruppo di lingue affini, come si facea prima la storia d'una letteratura o d'uno stato, e di parecchie letterature e di parecchi stati.

Il primo serio lavoro di questa specie fu la grammatica tedesca di Jacopo Grimm, di cui fu pubblicato il primo volume nel 1819 e l'ultimo nel

1837. In questo libro il dottissimo tedesco, partendo dal gotico scendeva prima all'antico alto-tedesco, al medio alto-tedesco e al tedesco moderno; ovvero all'anglosassone e all'inglese; oppure all'antico nordico, e alle odierne lingue di Svezia, Norvegia, Irlanda; o infine al sassone, e all'olandese. L'opera del Grimm, quantunque ormai la scienza moderna l'abbia oltrepassata, è da dire sotto ogni rispetto magistrale; e merita in ispecie gran lode per essere il primo lavoro, in cui i fenomeni fonetici d'un gruppo di lingue sieno stati esaminati per lungo e per largo, onde ritrarne quelle leggi fisse, che servir potessero di guida nelle comparazioni più dubbie, e rendessero più sicuri i risultati della scienza etimologica.

È questa l'opera che il Diez pigliava a modello per la sua *Grammatica delle lingue romanze*, che dovea ben presto far dimenticare la *Grammatica comparata delle lingue dell' Europa latina, nei loro rapporti colla lingua dei Trovatori*, lavoro poco critico, publicato dal Raynouard fino dal 1821.

La grammatica del Diez è divisa in tre volumi, uno dedicato alla fonologia, il secondo alla morfologia, cioè alla declinazione, alla conjugazione, alla derivazione e alla composizione, e il terzo alla sintassi.

Al primo volume è premessa una lunga introduzione in cui s'accennano i punti di partenza,

cioè le fonti delle lingue romanze. E queste fonti sono: il latino volgare, press' a poco quello che troviamo nelle lettere di Cicerone e nella comedia plautina; e in seconda riga il greco, passato quasi sempre attraverso la forma latina; il tedesco, specialmente sotto le forme gotica e antica alto-tedesca, e infine un po' di celtico, un po' d' arabo, e qualche raro avanzo degli antichi parlari d' Italia e di Spagna, che furono cacciati di sede dal latino. Dopo aver così indicati gli elementi delle nuove lingue, l' autore scende a determinare il campo di queste, nota il loro primo apparire nella scrittura, i primi saggi grammaticali e lessicografici, e discorre poi sommariamente dei molti dialetti che si dividono i territorii per i quali vale una sola lingua scritta. Tutta questa introduzione è una specie di storia esterna delle lingue neo-latine.

La storia interna comincia colla fonetica, cioè, con lo studio del suoni, vocali e consonanti, latini tedeschi ed arabi, che l' autore persegue in tutte le loro trasformazioni romanze in linea discendente, per poi studiarli nella loro odierna realtà nelle lingue romanze, e rifarne su su la storia fino alle lingue originarie. Chi è straniero a questa fatta ricerche può forse sorridere all' idea di voler rimenare a leggi fisse le modificazioni che ogni vocale, ogni consonante, in ogni singola condizione, subisce per passare dal latino all' italiano, o al

francese o allo spagnuolo. Eppure nulla v' ha di più certo. Così, per esempio, è stato provato dal Diez che ogni *u* breve ed accentato, s' è seguito da consonante semplice, diventa in toscano un *o* stretto, come vedesi in *croce* da *crucem*, *noce* da *nucem* e così via; e che invece un *u* lungo nelle stesse condizioni, resta *u* anche in toscano, come si vede in *nudo*, *duro*, *muro* da *nudus*, *durus*, *murus*. E il Diez e i suoi scolari sono andati ancora più in là, ed hanno, in generale, dimostrato che anche in posizione l' *u* latino diventa *o*, o resta *u* nel toscano, a seconda ch' esso era breve o lungo per natura. Così abbiamo *furto*, *giusto* da *furtum*, *justus*, l' *u* accentato dei quali, oltrecchè per posizione, è lungo per natura, come si vede in *fūrari*, e in *jūs*. Invece da *suffert*, *subtus* si ha *soffre*, *sotto*, perchè l' *u*, sebbene lungo per posizione, è breve per natura, cioè veniva pronunciato dai Latini con meno tempo di quello in *furtum* e *justus*. Tanto esatta è l' imagine che del latino riflettono le lingue romanze.

La fonetica o fonologia è stata trattata dal Diez con diligenza speciale. Eppure essa è ben lungi dal soddisfare a tutto il rigore scientifico; ed è anzi in questo campo che i suoi scolari hanno trovato molto da rifare, da rivedere, correggere, spiegare. Tra tutti primeggia l' Ascoli, che, dietro l' esempio dello Schuchardt, volle applicare anche

alla fonetica romanza il rigore degli studii fisiologici, e non contento di notare col Diez i fatti nel loro ordine cronologico, e affermar sempre *post hoc, ergo propter hoc,* non accettò nessuna conclusione che non reggesse dinanzi alla fisiologia dei suoni, volle, cioè, veder sempre anche il come, e, quando si possa, anche il perchè della trasformazione.

Citerò un solo esempio per dimostrare i vantaggi di questo metodo più rigoroso e geniale. Volendo spiegare il francese *soif* da *sitis sitim*, il Diez nota semplicemente come caso strano che il *t* fra le due vocali, o trovatosi all' uscita, siasi mutato in *f* (*Gram.* I. 228-9).[1] Ma questo mutamento fisiologicamente è impossibile, e solo sarebbe ammissibile una commutazione di *f* con *th*, come si vede in alcuni dialetti veneti che dicono *thiel* per *fiel*, o nel greco *thymos* ch' è identico al latino *fumus*. Tra il suono del *th* e quello del *f* c' è affinità, ed è possibile quindi che il parlante li scambii uno coll' altro; ma non già tra il *t* e l' *f*. L' Ascoli quindi ha ragione di supporre che da *sitim*, e più tardi *sete*, siasi avuto prima *se-e* (il veneziano dice appunto *se'*), e che poi tra le due vocali sia stato pronunciato un *v* a togliere

[1] E nel *Vocab. Etimol.*, alla v. *soif*, suppone che l' *f* finale sia dovuto all' influenza del tedesco *saufen* « trincare. »

l'iato, *seve;* e di qui infine, con un rinforzo della *v* in *f*, come hassi anche in *vif* da *vivus*, si ottenesse *soif*, anticamente *seif*, e prima ancora *sef*: e *sef* si dice oggi ancora in Rocca d'Agordo. (*Archivio Glottologico*, I p. 111 n. 2 e p. 376).

Stabilire con sicurezza i fatti, e seguire passo passo tutte le evoluzioni, come ha fatto il Diez è certo opera d'immenso valore; ma l'Ascoli e la sua scuola vanno più in là, e, come dissi, vogliono la ragione fisiologica d'ogni evoluzione; e procedono ancora più, e d'ogni cangiamento si domandano l'ultimo perchè. Perchè il latino *patrem* è ora *père* in Francia, era *paire* in Provenza, è *pare* o *pader* nell'Italia superiore, e *padre* nella Toscana e a Napoli? Perchè, rispondono i filologi di questa scuola, quel *patrem* fu pronunciato diversamente dai Celti di Francia e dell'Italia superiore, e dagli Etruschi di Toscana; perchè ogni paese dell'Europa latina fu più o men bene romanizzato; e noi, popoli neo-latini, parlando il nostro linguaggio, usiamo, in fondo in fondo, la stessa lingua latina, secondo il modo diverso in cui abbiamo potuto impararla; come diversamente possono imparare, p. es., l'italiano un russo, un tedesco, un inglese. Anzi, come noi, sentendo uno straniero parlar la nostra lingua, facilmente indoviniamo la sua patria, così oggi il filologo, studiando i linguaggi dei popoli neo-latini, può e

deve indovinare che lingue essi parlassero prima d'imparare il latino, può indovinare in qual misura l'elemento latino sia stato diffuso in ogni singolo paese, e ricostruire così la storia di linguaggi e di popoli perduti, e dar mano alla etnologia.

Ma torniamo al Diez.

Il secondo volume tratta della morfologia, e ci mostra la storia della declinazione latina per casi, che viene man mano semplificandosi nelle nuove lingue, e nel provenzale e nel francese antico ne conserva ancora, uno per il soggetto, e l'altro per i reggimenti, e finalmente nell'età nostra è svanita del tutto, restando ora la desinenza solo per indicare i numeri e i generi; poi trattando della conjugazione mostra quali forme del verbo latino si sieno conservate, quali modificazioni di suono e di significato abbiano sofferto; e nell'italiano *avessi* ci fa riconoscere il latino *habuissem*, nel *fora* un *fueram*, e in *crederà*, *crederebbe*, *crederia* ci mostra un *creder-ha*, *creder-ebbe*, *creder-avia*, agglutinati e fusi in una sola forma; nella derivazione poi ci rivela tutti modi nuovi e vecchi in cui le lingue romanze si creano abbondantissimi e comodi segni d'idee, che altre lingue, per esempio, la tedesca cerca d'ottenere con pesantissime e greggie composizioni o justapposizioni; e in fine discorre anche della composizione. Per dare una idea di questa parte del lavoro dieziano vi citerò

solo le sorti del suffisso *ario* nel passare dal latino all' italiano. Dall' unico latino *primarius* noi abbiamo tratto *primario, primaro, primajo* e *primiero* o *primiere,* parole tutte che svariano poco o molto anche nel significato. In altri esemplari questo suffisso latino assume altre forme ancora; e così abbiamo *armadio* da *armarium, breviale* da *breviarium,* ed altre che non vi cito, onde in voi non s' ingeneri l' opinione che in queste trasformazioni tutto sia possibile, e che non le sieno governate da stabili leggi. Chè anzi ognuna di queste forme svariate ha la sua speciale ragione o nel tempo in cui fu fatta, o nella regione da cui fu presa, o va spiegata per le sue ragioni eufoniche interiori. Così *armadio* da *armarium* fu fatto per dissimilazione, cioè per evitare i due *r* di seguito nella parola, come in *rado* da *raro,* o in *proda* da *prora,* o nell' antico nostro *contradio* per *contrario.* È questa la parte della Grammatica del Diez che resta sempre salda, e che se potrà esser migliorata in qualche particolare, deve nel complesso considerarsi come perfetta.

Il terzo volume della sintassi ha grande valore non tanto in sè stesso, quanto perchè esso sta quasi unico studio comparativo di tal fatta nella scienza moderna. I glottologi infatti confessano ingenuamente di non sentirsi l' animo per tentare lo studio comparato dell' ordinamento delle parole nella

proposizione, e delle proposizioni nel periodo, cioè della sintassi nelle lingue classiche e nell' indiano; e cedono questa parte più spirituale delle loro ricerche ai singoli cultori delle lingue o meglio al vero e proprio letterato, che nello stile studia i varii caratteri del poeta e del pensatore. La glottologia mostra aperta la tendenza a limitarsi entro il campo della ricerca puramente fisica, e studia la parola, non come veicolo del pensiero, ma come suono, come un prodotto degli organi vocali. E bisogna essere grati al Diez e perdonargli quel tanto che lascia a desiderare nella fonetica, in grazia di quanto ci dà per la sintassi comparata. Si vede qui in lui il letterato, colui che da giovine avea studiate queste lingue, non in sè e per sè, ma come strumento per intendere la poesia neo-latina del medio evo.

Io non mi fermerò a trasumervi questo volume, e piuttosto conchiuderò con una osservazione generale, riguardante il metodo.

Tanto il Diez quanto il Grimm e il Bopp e lo Schleicher e tutti gli altri, nello studiare comparativamente una famiglia di linguaggi, nel cercarne la formazione e gli elementi primi, mantengono la stessa distribuzione di materie che ai Romani era stata insegnata dai Greci, e dai Romani venne giù sino a noi. Si comincia dai suoni semplici, poi si viene alla retta grafia o pronuncia, si danno le

flessioni nominali e pronominali, quindi quelle del verbo, si tocca dei derivati e dei composti, e ultima si lascia la sintassi. E bisogna convenire che un metodo siffatto, per chi vuole imparare praticamente una lingua, oppure la studia come chiave d'una letteratura, è assai bene appropriato. Ma gli scopi della nuova scienza del linguaggio sono affatto diversi da quelli della vecchia grammatica: ora si tratta non più d'imparare questa o quella lingua, ma di analizzarne, quanto più si può sottilmente, gli elementi costitutivi: la glottologia si distingue dalla grammatica, come la chimica si distingue dall'arte culinaria: il cuoco, se gli date farine e zuccheri e droghe, vi prepara un saporito mangiare; il chimico vi sa dire invece quanto azoto, quanto carbonio, quanta materia alcoolica c'è in quelle farine e in quelle droghe.

Ora a me pare che essendo diverso lo scopo della nuova scienza, diverso dovrebbe esserne il metodo. Là si trattava di imparare a comporre; qui si tratta d'imparar a scomporre; e però io credo che bisognerebbe precisamente rovesciare l'ordine della trattazione, e cominciando dalla sintassi, passare alla justapposizione, alla composizione, alla derivazione, quindi alla flessione nominale e verbale e in fine alla fonetica. Questa può parere una stramberia; ma non è. In fatti voi sapete ormai che ogni caso di nome, ogni forma di

verbo, ogni derivato, altro non sono in realtà se non altrettanti composti, ottenuti mediante prefissi o suffissi, i quali in origine aveano da sè un senso. Quando diciamo *amamus* gli è lo stesso che dicessimo *ama io tu* (ma-sa); quando diciamo *Romae Romai,* gli è lo stesso che dicessimo *Roma in,* cioè in Roma. Ora la più elementare pedagogia c' insegna a partire nell' insegnamento e anche nello studio dal più facile per passare al più difficile. E che cosa è la proposizione intera o l'istesso periodo se non un giro, un plesso di parole che ci occorrono a significare un pensiero complesso? Ma nella proposizione queste diverse parole, benchè la pronuncia le colleghi qui più, e là meno, stanno ancora staccate, conservano nel nuovo composto la loro individuale esistenza; e il bambino sulle panche di scuola sa dirvi qual è il nome, qual è il verbo e l'avverbio. *Pierre ne vaut rien;* un ragazzo sa analizzarvi questa proposizione. Dite invece che Pietro è un *vaurien*; e ci vuole il filologo per iscomporvi quel *vaurien* in *vaut* e *rien,* cioè *val nulla, fannullone* ecc. E così nell' italiano *ammazzasette, saltimbanco* è facile per il filologo riconoscere gli elementi formativi della parola, perchè piuttosto che composti sono questi dei justapposti, cioè si possono, senza oscurarne il valore, risolvere nei loro elementi. Solo dopo che la sintassi italiana ci ha insegnato doversi preporre

l'articolo al nome e dire *l' ape, l' usignuolo*, si riescirà a capire come i nostri vecchi abbiano potuto dire, invece di *ape apa, la lapa,* abbiano, cioè fuso e confuso l'articolo col nome; e come noi dal latino *luscinia*, ossia da un diminutivo *lusciniolus,* abbiamo tratto *usignuolo*, sopprimendo la *l,* nella illusione che fosse l'articolo. Questi fenomeni non sarebbero possibili nel valacco, in cui l'articolo non è preposto, ma posposto al nome.

Parimenti solo dopo che la sintassi ci ha spiegato frasi italiane quali *ho a dire, ho a fare*, che valgono quanto il latino *dicam, faciam,* potremo facilmente comprendere che il nostro *farò, dirò* altro non sieno che due composti di *far ho, dir ho.*

Intesa la formazione dei composti, anche i derivati riescono più facili a spiegare. I derivati che cosa sono? Son anch' essi composti, la cui seconda parte non ha più un valor proprio, ma è diventata una specie di esponente ideale. Come un composto un po' per volta diventi un derivato, è facile a capire per chi, col sussidio della sintassi, ha capito la composizione. Noi diciamo *duramente, freddamente, animosamente*: sono composti o derivati? È chiaro che in origine erano aggettivi concordati con un ablativo *mente;* ma questo *mente* in moltissimi casi, staccato dal suo aggettivo, non avrebbe ora più senso: esso è dunque un suffisso derivativo, come *ajo, iero* in *primajo, primiero,*

colla sola differenza ch'è ancor facile capire la formazione di *mente*, mentre occorre risalire al latino per comprendere quella di *ajo* = *arius*. E quando si avrà ben compresa la derivazione, resterà spiegata anche la flessione verbale e nominale, che sono derivazioni ancora più oscurate delle altre. E quando alfine con questa analisi della proposizione, del composto, del derivato, del flesso, si sarà riusciti a sgusciar fuori le radici ultime delle parole, il loro nòcciolo; allora la fonetica potrà studiare specialmente e con vantaggio questi elementi primi, cercar le ragioni del modificarsi della loro vocale, e vedere se sia esso un fenomeno puramente fisico, prodotto da diversità di organi, o se invece anche il colorarsi dell' unica vocale primitiva o delle tre fondamentali, non sia da attribuire a prefissi e suffissi, che si sono internati nella radice. Sono questi i più delicati problemi, che si propone oggidì la scienza del linguaggio.

Ed ora passiamo a discorrere dell' altro grande lavoro del Diez, del Vocabolario etimologico.

Per sapere che l' italiano *buono* o lo spagnuolo *bueno* rimontano al latino *bonus*, oppure che il nostro *verde* e il francese *vert* risalgono a *viridis*, non ci vuol molto; e difficilmente v'è alcuno che ami metterlo in dubbio. Gli è appunto di questi numerosissimi fatti ben chiari che si serve la

fonologia per determinare le leggi, seconde le quali le voci latine, o tedesche, o altro diventano italiane o francesi o spagnuole. Ma ci sono molte parole, la cui forma primitiva non si vede alle prime, e altre che resistono ad ogni tentativo d'analisi: e sono queste le voci che deve esaminare un Vocabolario etimologico. E qui può darsi il caso che una parola latina, passando nelle lingue romanze, siasi qui più, e là meno trasformata; e che basti alle volte raffrontare una voce francese colla rispondente italiana o spagnuola per vederne l'etimo latino. Il francese *chaud* può essere oscuro; ma raffrontato coll'italiano *caldo* si vede apertamente essere una trasformazione del latino *calidus*. E però la comparazione, che in mano al dilettante è un semplice sfoggio di conoscenze, è in quella dell'etimologista strumento potentissimo per ricostruire le forme primitive originali. Qui il filologo si trova nel caso del numismatico, che possiede parecchie medaglie della medesima impronta, ma una più, una meno logorata. Il confronto gli serve a riconoscerne l'identità, e collo studio della meno logorata egli riesce a decifrarne la leggenda e determinarne il rilievo.

L'opera del Diez si divide in quattro parti, la prima delle quali tratta di parole che si trovano in tutte o in quasi tutte le lingue romanze; la seconda tratta il lessico speciale all'italiano;

la terza quello dello spagnuolo e del portoghese; la quarta quello del provenzale e del francese.

Il metodo dell'autore si può riassumere così: ei ricerca dapprima tutte le forme che una parola ha assunte in ciascuna lingua o dialetto romanzo; distingue le forme antiche dalle viventi, ne segna spesso il primo apparire nella letteratura, e talvolta nel basso latino, e cerca così di scoprire il tema. Quando il tema è scoperto, e'spiega come e per quali mutamenti, già dimostrati possibili nella fonologia, da quel tema potessero derivare tutte quante le forme romanze. Lingue affini poi vengono citate a comprovare la possibilità di certi trapassi del significato. Ammirabile è in tutto il libro l'ampiezza della dottrina del Diez, il quale qui, più che nella grammatica, dimostrò la sua famigliarità coi molti dialetti neo-latini, e colle antiche lingue, che nell'Europa latina furono parlate prima della dominazione romana. E sanissimi sono i criterj, secondo i quali il Diez nel ricercare la etimologia preferisce tra i molti temi possibili o nel solo latino, o al tempo stesso nel latino, nel tedesco, nel celtico, quello che mostra aver maggiori diritti alla paternità delle parole romanze.

Molti rimproverano a questo libro di non condurre quasi mai a risultati ben sicuri. Ma la materia stessa è di tal natura da non permetterlo. « In cose etimologiche di rado s'arriva alla cer-

tezza; » osservava lo stesso Diez, nella prefazione al terzo rifacimento del suo Vocabolario. Più fondato è il rimprovero di ricercare troppo spesso etimi tedeschi laddove può bastare un etimo latino; o peggio ancora, di tirare le voci romanze da tali voci germaniche, le quali alla loro volta sono o latine o romanze, da gran tempo penetrate nel campo tedesco. Tal cosa gli avviene per esempio, rispetto all' italiano *scranna*, ch' egli deriva da un antico alto-tedesco *scranna*, tedesco moderno *schranne*, onde altri fanno derivare anche il francese *écran*, anticamente *escran*. Ma tutte e due le parole romanze vengono invece dal latino *scamnum*, ond' è il nostro *scanno;* o meglio da un diminutivo *scamnulum*, con la *l* internata e mutata in *r*. Lo stesso gli è forse avvenuto rispetto al nostro *chiappare, chiappa*, ch' egli deriva dal tedesco antico *klappa* « trappola, » o dal verbo *happen*. Ma dal latino *capulus* « manico » potè ben farsi da un lato *cappio*, e dall' altro, colla solita *l* internata (come in *fiaba* da *fabula, fabla* e *flaba*), *clapo, chiappa, chiappare*. E lo stesso tedesco *klappa* non sarà altro che la voce romanza.

Come esempio d' etimologia cercata dal Diez nel campo tedesco, mentre si potea più facilmente scoprire nel romano, citerò l' italiano *buttare, dibottare, botta, butto*, voci ch' egli deriva da un tedesco medievale *bôzen* « picchiare. » Ma ci soc-

corre meglio il latino *volutare*, onde *voltare*, e poi *bottare buttare*, con perdita del *l* compensata dal raddoppiamento della consonante successiva, come in *accoppare*, che ha la stessa origine di *colpo* in *colaphus* « pugno. » Per il passaggio ideologico poi basta ricordare che *botta* e *volta*, in certi casi, sono sinonimi, specie nei dialetti; e che forse l'antico italiano *otta*, tal-*otta*, è identico con loro. Citerò per ultimo il nostro *mozzo*, aggettivo, che ei vorrebbe da un olandese *mots* ecc.; mentre noi ci vediamo conservato, come in *basso*, un prenome latino, *mutius*, imparentato con *mutilus*.

Ma fermiamoci qui, chè il campo delle etimologie è il più sdrucciolevole di tutti; e purtroppo è ancora applicabile a molti etimologisti la definizione che di questa scienza dava, ridendo, il Voltaire: *L'étymologie est une science où les voyelles ne font rien, et les consonnes fort peu de chose.*

L'opera del Diez con tutte le incertezze che le si rimproverano, è però il primo lavoro critico su questa materia, e ha servito di base a molti altri pregevoli lavori, ottimo dei quali è il grande Dizionario storico francese di E. Littrè. E sarebbe tempo che anche gl'Italiani compissero l'opera meravigliosa della Crusca, usufruendo i risultati ormai sicuri della etimologia: e che altri cauti esploratori tentassero anche le parti più difficili della scienza.

Per la storia poi delle parole romanze importerebbe che, come il Diez ed altri tedeschi hanno cercato molto tesoro lessicale germanico entro le nostre lingue, così noi rivedessimo attentamente i lessici tedeschi e notassimo tutto quello ch' essi devono al latino o al neo-latino. Chi studiasse e raffrontasse gli elementi romano-romanzi che sono penetrati in età diverse nelle lingue germaniche, e gli elementi germanici diversi che sono stati accolti nei linguaggi romanzi farebbe una storia documentata della civiltà nel medio evo e nei tempi moderni. Anche il Diez ha veduto tutta l'importanza di simili ricerche, e in un recentissimo libretto « Sulla formazione delle parole nelle lingue romanze » esaminava per ogni categoria d'idee (religione, casa, guerra), quali voci ogni lingua abbia ereditato dal latino, quale dal tedesco, quale abbia novamente coniato. Per dare un' idea dell' interesse di siffatte ricerche dirò solo che il nostro *guerra* è di origine tedesca, e sta insieme coll' odierno *wirren, verwiren,* « confondere, » sicchè viene a dire propriamente *mischia,* francese *mêlée.* La guerra disordinata, furiosa, noi l'abbiamo presa, e imparato a chiamarla da loro. Ma per dire « guerra ordinata » o duello, i tedeschi hanno *Kampf,* ch' è il latino *campus,* il nostro *campo,* nella frase « andare a campo. » E basti così.

Questa è, nel suo complesso, la grande opera prestata da Federico Diez alla filologia romanza. « Il merito di Federico Diez, scriveva il prof. Stengel, nell'*Academy* di Londra (1871 luglio), stà nell'aver creato — o meglio nell'avere tolto da altri rami del sapere — un metodo speciale per lo studio delle lingue romanze, e di averlo adoperato con tanta maestria che le fondamenta del suo primo edifizio restano ancor ferme (e resteranno forse per sempre), sebbene tutto l'edifizio abbia sostenuto notevoli modificazioni per opera del Diez stesso, e di numerosi altri dotti. »

Questo straniero che ha dedicato tutta la sua nobile attività alla illustrazione del mondo neolatino deve aversi la nostra gratitudine. Ma nella scienza c'è una sola specie di gratitudine accetta: ed è la coltivazione della scienza stessa; e in questa via s'è messa ormai per bene, al par della Francia, anche l'Italia. Il Mussafia, dalmata, illustra il nome italiano nella università di Vienna, e il De Mattio s'adopera alla diffusione della scienza nostra nella Università d'Innsbruck. In Italia poi, per la glottologia, possiamo citare i nomi gloriosi del Flechia di Torino, e dell'Ascoli di Milano: tutti e due ingegni poderosissimi; il secondo dotato di qualcosa che il Goethe chiamerebbe *dämonisch*, e giovine ancora, e che promette più che non si possa prevedere. Il Teza, veneto,

dottissimo in questa come in altre materie, insegna a Pisa. E a Pisa insegna il D'Ancona, ingegno sodo ed eccellente maestro, dalla cui scuola è uscito il Rajna, giovanissimo ancora e pur tanto benemerito in ispecie della letteratura epica medievale. Nè questi son tutti; chè il Monaci, dotto illustratore di testi antichi, insegna a Roma, e il geniale d'Ovidio a Napoli; e l'acuto e dotto Carducci s'è messo anch'egli a coltivare e insegnare a Bologna queste discipline, professate a Firenze dal Bartoli e dal Caix.

Io m'auguro che taluno di voi possa innamorarsi di questi studii romanzi, che sono o dovrebbero essere più propriamente studii italiani.

ELENCO

DELLE OPERE E SCRITTI VARII

DI

FEDERICO DIEZ

PER ORDINE DI TEMPO

1818 — Altspanische Romanzen übersetzt; Frankfurt am Main.

1821 — Altspanische Romanzen, besonders von Cid und Kaiser Karl's Paladinen, übersetzt; Berlin.

1825 — Beiträge zur Kentniss der romantischen Poesie. Erstes Heft. Ueber die Minnehöfe; Berlin.

1826 — Die Poesie der Troubadours, nach gedruckten und handschriftlichen Werken derselben dargestellt; Zwickau.

1827 — Una rassegna critica della « Floresta de rimas antiguas etc. por Böhl de Faber; Hamburgo, 1821-1825 » nei Jahrbücher für wissenschaftliche Kritik; Berlin.

1829 — Leben und Werke der Troubadours. Ein Beitrag zur nähern Kentniss des Mittelalters; Zwickau.

1830 — Una rassegna critica della « Petri Alphonsi disciplina clericalis, ed. V. Schmidt: Berlin, 1827 » nei Jahrbb. f. w. Kritik.

1830 — Una rassegna critica dei « Fragmentos de hum cancioneiro etc. p. p. C. Stuard; Pariz, 1827; » nei Jahrbb. f. w. Kritik.

1831 — Una rassegna critica del « Ferabras, herausgegeben von I. Bekker; Berlin: nei Jahrbb. f. w. Kritik.

1831 — Una rassegna critica della dissertazione « Ueber die jetzigen romanischen Sprachen, von L. Diefenbach; Leipzig, 1831; » nei Jahrbb. f. w. Kritik.

1831 — Una rassegna critica della « Altfranzösische Grammatik von K. Orell; Zurich; » nei Jahrbb. f. w. Kritik.

1833 — Una rassegna critica del « Teatro espanol etc. p. p. Böhl de Faber, Hamburgo, 1832; » nei Jahrbb. f. w. Kritik.

1833 — Una rassegna critica del libro « Der Cid; ein Romanzenkranz, von Duttenhofer, Stuttgart, 1837; » nei Jahrbb. f. w. Kritik.

1834 — Una rassegna critica del libro « Die Lusiaden des Luiz de Camoens, verdeutscht von Donner; » nei Jahrbb. f. w. Kritik.

1836 — Grammatik der romanischen Sprachen; erster Theil; Bonn.

1838 — Grammatik der rom. Sprachen; zweiter Theil; Bonn.

1839 — Una rassegna critica degli « Elnonensia » pubblicati da Hofmann von Fallersleben; nei Jahrbb. f. w. Kritik.

1843 — Grammatik der rom. Sprachen; dritter Theil; Bonn.

1845 — Una rassegna critica della « Chronica del famoso caballero Ruiz Diaz Campeador etc. por D. V. A. Huber, Marburg, 1844 »; nei Jahrbb. f. w. Kritik.

1846 — Altromanische Sprachdenkmale berichtigt und erklärt; Bonn.

1849 — Das Casseler Glossar; nella Haupt 's Zeitschrift für deutsches Alterthum; Berlin.

1852 — Zwei altroman. Gedichte berichtigt und erklärt; Bonn.

1853 — Etymologisches Wörterbuch der rom. Sprachen; Bonn.

1856 — Grammatik der rom. Sprachen, erster Theil, 2te Ausg; Bonn.

1858 — Grammatik der rom. Sprachen, zweiter Theil, 2te Ausg.; Bonn.

1859 — Kritischer Anhang zum Etymol. Wörterbuch der rom. Sprachen; Bonn.

1860 — Grammatik der rom. Sprachen, dritter Theil, 2te Ausg.; Bonn.

1861 — Etymologisches Wörterbuch der rom Sprachen, 2te Ausg.; Bonn.

1863 — Ueber die erste portugiesische Hof und Kunstpoesie; Bonn.

1864 — Una rassegna critica dell' « Étude sur le rôle de l'accent etc. par Gaston Paris; » nel Jahrbuch für rom. und englische Literatur, vol. V; Leipzig.

1865 — Altromanische Glossare, berichtigt und erklärt; Bonn.

1866 — Zur Kritik der altrom. Passion Kristi; nel Jahrb. f. rom. und. engl. Liter., vol. VI; Leipzig.

1867 — Die Wiener Glossen; nel Jahrb. f. rom. u. engl. Liter., vol. VII; Leipzig.

1869 — Etymologisches Wörterbuch der rom. Sprachen; 3te Ausg.; Bonn.

1870 — Grammatik der rom. Sprachen, erster Thieil, 3te Ausg.; Bonn.

1871 — Grammatik der rom. Sprachen, zweiter Theil, 3te Ausg.; Bonn.

1872 — Grammatik der rom. Sprachen, dritter Theil, 3te Ausg.; Bonn.

1875 — Ueber romanische Wortschöpfung; Bonn.

LETTERATURA TEDESCA.

LEZIONI FATTE NELLA R. ACCADEMIA

SCIENTIFICO-LETTERARIA DI MILANO [1875]

I DUE PERIODI

DELLA

LETTERATURA TEDESCA.

I.

Sfuggito alle orgie grossolane di Weimar, e venuto a serenare la mente sotto il cielo d'Italia, Volfango Goethe cantava:

Come beato in te, Roma, mi sento,
Se il tempo, quando su nel norte il dubbio
Lume del giorno m'avvolgea, rammento!

Torbido e grave allora mi pendea
Sul capo il cielo, e il mondo a me d'intorno
Senza color, senza forma giacea.

E a spiar nelle tenebre i sentieri
Dell'inquïeto spirto, io nel silenzio
Su di me ricadea co' miei pensieri.

Or m'avvolgon la fronte gli splendori
D'un etere più puro, e Febo, il Dio,
Desta le belle forme e i bei colori.

Brilla stellata, suona mollemente
Di canzoni la notte, e a me la luna
Più che nordico sole appar lucente.

Sotto il bel cielo di Grecia, in mezzo a un popolo geniale che, liberamente crescendo, meglio di nessun altro avea potuto svolgere con armonia tutte le sue facoltà, l'arte, il più bel fiore della coltura, libera da ogni pressione filosofica e religiosa, lasciata ai fini suoi proprii, raggiungeva il sommo della perfezione. La bella natura vi faceva l'arte bella: i begli uomini le belle statue; e le azioni belle i bei drammi e i poemi. — Brutto come tu sei, chi ti vorrà dipingere? — diceva d'un uomo deforme un greco autor d'epigrammi; e ci rivelava così tutto il segreto di quell'arte e di quella vita.

Tra i popoli che nel mondo moderno s'elevarono a un notevole grado di cultura, nessuno forse si trovò da principio in condizioni così sfavorevoli, così diverse dalle greche, come i Tedeschi. Certo nella ferina asprezza del medio evo tutti i popoli d'Europa si somigliavano, ed è questione solo di chi stesse men peggio. Ma alla barbarie e miseria comune s'aggiungevano per i Tedeschi altri malanni speciali. Triste ivi la natura: ricca la primavera di fiori destinati a vanamente appassire; ignorato, come Tacito dice, perfino il nome d'autunno; la bellezza delle forme umane deturpata dalla mala temperie; la vita rozza e dura, e la morte quindi riguardata come uno *Heimgang*, un ritorno alla patria diletta. Or la patria diletta di

questo popolo era allora, come troppo a lungo fu poi, al di là delle nubi, negli abissi del pensiero, nei miraggi d' una malata fantasia: e questa era la patria dei migliori. I peggiori cercavano di stordire la mente nelle basse orgie del senso, scendevano ad accomunare la loro vita colle bestie, erano feroci e brutali come i lupi e gli orsi della foresta nativa. Perpetua lotta quindi fra la sensazione grossolana e la sottile speculazione; abuso vicendevole or dell' una or dell' altra; difficilissima quella misura, quell' armonia tra il sentire e il pensare, che costituisce il sommo d' ogni civiltà.

Rimediare a questo malessere in parte necessario in parte fattizio; da questo mondo informe ricavare le belle forme; da questi tipi umani frammentarii ricostruire e riprodurre in sè l' uomo vero, l' umanità tipica: questo era il còmpito della parte più eletta della nazione. — E poichè il tipo migliore dell' umanità, quale lo vanno pensando le menti più sane, s' è pur mostrato una volta sotto il bel cielo di Grecia: alla Grecia antica, all' arte e alla vita dell' antica Grecia, insieme con tutti noi invecchiati moderni, son corsi e corrono tuttodì a ringiovanirsi, a redintegrarsi i popoli di Germania.

Seguire attentamente questo pellegrinaggio dello spirito tedesco; studiarne, nell' azione, le virtù,

i difetti, gli scoraggiamenti, le illusioni, i disinganni, le splendide vittorie: sarebbe il còmpito d'una storia della letteratura tedesca, còmpito ch'io nè pretendo nè intendo di sciogliere in un breve discorso, destinato a toccare solamente, a tratti generali, l'insieme de' fatti, e facilitare così l'intelligenza di quel tanto che avrò poi più diffusamente ad esporre.

II.

All'istante che il popolo tedesco entra nella storia della umana coltura, noi lo vediamo in preda a generale commovimento. Occupate da selvaggio ardor d'avventure, da una smania di vita migliore, le genti tedesche, una sull'altra, s'affollano verso il mezzogiorno e l'occaso. E' pare quasi che un prepotente destino sospinga queste genti barbare e forti verso il paese della luce, delle ricchezze, della coltura. Le legioni romane si oppongono invano; invano tentano difendere da quella furia gli aviti tesori: il vecchio impero è già scrollato dal tempo, e si sfascia, e va a pezzi sotto i colpi del martello di Donar.

Ma fra i due combattenti, coll'aria di chi nulla domanda e tutto richiede, si colloca un terzo potente inatteso. Dall'oriente risuona la voce del

Cristo, che alle turbe tumultuanti grida: — sia fatta la pace! e si propone di conseguire colle miti armi dello spirito il premio della lotta fra le soverchianti orde barbariche e il rovinante vecchio impero di Roma.

E si fece silenzio nei boschi, via per le steppe; e le schiere feroci tesero l'orecchio rispettose alla voce nunzia di pace; la croce fu piantata, come segno di riconoscimento, là per dove passavano gli emigranti; e intorno alla croce i popoli ristettero, e fabbricarono capanne, castelli, città. Allora le antiche canzoni degli dei, di Wùotan, di Donar, di Ziu tacquero, e tacquero pur quelle che celebravano i loro re, i loro gloriosi condottieri, o si mescolarono e si confusero agli inni dei credenti che lodavano il Dio crocefisso. La ferocia antica fu temperata dalla mansuetudine cristiana, e l'oltrecotanza tedesca fu calmata dall'umiltà nazarena.

I primi notevoli poetici prodotti dello spirito nazionale tedesco, già per buona parte compenetrato dal cristianesimo, si hanno sullo scorcio dell'ottavo secolo e durante il nono. Sono canti sulla creazione del mondo, sul suo giorno finale; sono due ritmiche vite del Salvatore, ricavate dai Vangeli, l'una in stile schiettamente epico, l'altra di carattere lirico didattico. In complesso, per chi giudica senza fattizj entusiasmi, senza confondere l'interesse storico coll'estetico, molta pietà, poco

buon gusto. E non per l'arte lavoravano questi devoti poeti, ma per la religione; e alla religione devono lasciarsi i loro prodotti.

Quali sieno stati i canti eroici e mitici che quest'arte cristiana veniva a cacciare di seggio mal sappiamo giudicare dagli scarsi saggi a noi pervenuti: erano canti popolari, certo rozzi, ma non privi forse di vivace sentimento, e d'un certo vigor d'espressione. E io non so dar torto a quei critici che ne rimpiangono la perdita, non solo, ma per uno di quelli darebbero via volontieri i due poemi religiosi sulla vita di Cristo.

Diciamolo pure, e subito.

Per quanto grande si voglia e si deva stimare il beneficio che il cristianesimo arrecava alla coltura e ai costumi tedeschi, la sua influenza immediata non potè non essere un impulso ulteriore sulla via del soprassensibile, dell'astratto informe, di ciò che si ribella ad ogni artistica rappresentazione.

Quando ai popoli del mezzodì, a noi corrotti figlioli di Roma, fu propinato l'eroico rimedio dello spiritualismo cristiano, egli era ben naturale che, dopo i primi sia pur lunghi spasimi cagionati dalla lotta fra il morbo invecchiato e l'energica medicina, dopo angosciosi momenti di delirio febbrile, egli era naturale che, resistendo la tempra robusta, noi tornassimo più tardi anco una volta

a quella pace armonica ch' è propria d' ogni sano individuo; egli era naturale che dall' orgia sensuale del basso impero, attraverso i sogni ascetici e le sottigliezze scolastiche, attraverso Dante, immensa colonna sulla tomba del medio evo, attraverso il Boccaccio, il Petrarca, il Pulci, il Poliziano, si giungesse coll' Ariosto e col Tasso molto vicino all' antico giusto mezzo, ad equa distanza fra l' orgia del senso e l' orgia dello spirito, nel campo sereno delle forme, ch' è il campo dell' arte. Ma se lo spirito cristiano a noi giovava e moralmente e artisticamente, la cosa era ben diversa per i Tedeschi, che già di per sè pendevano a un esagerato idealismo, a melanconiche aspirazioni verso una vita avvenire, e al disprezzo quindi della vita presente. Occorreva per i Tedeschi un rimedio di genere affatto diverso; e il solo beneficio del cristianesimo consistette veramente nell' aprire alle menti germaniche la via dell' arte e della coltura classica greco-romana.

Se al pio missionario che passava le Alpi per opporre la sua pura dottrina alla barbarie alemanna, qualcuno avesse detto: — Bada! la civiltà che rechi con te, dovrà accendervi l' amore di quell' altra maledetta pagana, che tu hai tanto combattuto; bada! tu dirigi le loro menti pur sempre su Roma fatale; le lingue, in cui è dettato il tuo codice d' amore divino, sono pur quelle

in cui Catullo e Anacreonte hanno cantato l'amore terreno; bada che tu non lavori per lo spirito maligno, per Satana! — se qualcuno gli avesse detto così, egli certo avrebbe scrollata incredulamente la testa.

Eppure così doveva avvenire.

Questi Tedeschi. aggentiliti dai missionarii cristiani, smettono ben presto il feroce istinto di abbattere e desolare il grande impero della coltura romana; o meglio, essi sentono in sè quell'istinto trasformarsi purificato nell'ardita idea di ricostruire quell'impero a proprio vantaggio. Già Carlomagno, alla testa de' suoi Franchi, s'è fatto cingere la gloriosa corona, e vuol farla finita colle genti della sua razza che non intendon ragione. L'antico impero veramente non risorge più dalle sue feconde rovine: il potere imperiale non può rinascer di fatto; gli mancano i docili e culti elementi; e Carlomagno s'accontenta per intanto del diritto: il suo impero non è reale, ma ideale. Questo nuovo impero romano ideale, ch'io direi volontieri l'*impero romanzo,* va bensì perduto ben presto per i Franchi romanizzati, ma risorge poco dopo tra i puri Tedeschi che vengonsi dirozzando con Ottone I.

L'Italia riapre allora agl'imperatori di casa sassone le sue porte, i suoi tesori intellettuali ed artistici: Adelaide e Teofania trasportano nelle

corti tedesche l'amor della cultura italo-greca; i conventi di Fulda, di S. Gallo, di Colonia, si trasmutano in floride scuole d'umanità; a Gandersheim, a Quedlimburg le nobili fanciulle mortificano la carne leggendo sacre leggende, ma educano lo spirito studiando Virgilio; Roswitha, una monaca, compone e fa recitare drammi sacri, ma scritti sui modelli terenziani, canta le lodi di Ottone I, ma in esametri latini; e in esametri latini Eccardo di S. Gallo racconta la popolare storia di Gualtiero; in latino si scrive, secondo una dubbia notizia, anche la sventurata fine dei Nibelunghi.

In questo frattempo i prodotti poetici nella lingua nazionale sono proprio meschini; non vi troviamo altro che fiacchi rifacimenti della bibbia, magre versioni. Il verso, sentendosi mancare lo spirito vivificatore della poesia, si scioglie in una prosa dura, indigesta, nella quale si vanno stendendo a lor posta croniche e leggende pie per tutto il decimo e l'undecimo secolo.

Chi se ne lamenta, e si duole che lo spirito poetico, il quale tentava le prime sue prove nelle Storie evangeliche del IX secolo, sia stato soffocato dalla nuova dottrina classica, mostra di non capire come quell'animoso abbandonare i proprii primi rozzi conati, quel gettarsi con entusiasmo nelle braccia della cultura pagana, quello scordare perfino la propria lingua, onde il pensiero meglio tra-

sparisse dalle terse forme del classico latino, era la più bella inconscia preparazione alle vittoriose lotte dell'avvenire. La foga amorosa per la cultura latina, che si vuol trapiantare nella Germania degli Ottoni, somiglia a quella foga con cui prima i Tedeschi s'erano riversati sul mondo romano. Solo dopo averlo veduto, goduto, conosciuto, potevano tentare di riprodurlo in casa propria. E così doveva avvenire dell'arte classica antica. I Tedeschi, guadagnati alla civiltà cristiana, hanno ritrovato ormai nello spirito classico antico il potente soccorritore che li ajuterà sulla faticosa via del meglio.

Ma badiamo. Questa cultura classica tedesca del X e XI secolo è ancora tutta alla superficie: è negli ecclesiastici, che sono i nuovi venuti, e comincia appena a lusingare i grandi signori, i futuri cavalieri; e poi il terreno ch'ella incontra, se pure è favorevole alla scienza, par fatto apposta per soffocare ogni germe che l'arte voglia deporvi. Quei modelli poetici latini sono ancora troppo alti, superiori alle menti germaniche, per poter essere giustamente apprezzati e fornire le norme di un'arte nazionale novella. Occorreva una guida che ajutasse i Tedeschi a salire fino lassù; occorreva loro un interprete volgare di quell'arte classica; occorreva l'esempio di altri popoli che nella

lingua rozza del proprio paese avesser tentato non infelicemente le prove dell' arte.

E l' esempio ci fu.

La Francia che, prima, coll' impero romanzo di Carlomagno, avea tentato di ripristinare l'antico impero dei Cesari, fu anche la prima ad avere una letteratura poetica, originale, romano-cristiana, la poesia *romanza*. Il centro della vita medievale era là; di là mosse la guerra contro i Saraceni al mezzodì, contro i barbari Sassoni ed Avari al nord e all' est; di là veniva la prima spinta alla grande impresa del medio evo, alle crociate. E là si formò la prima poesia moderna, una rozza ma potente epica, che espresse intero, sotto molteplici forme, il pensiero della vita medievale in Europa.

E come Ottone I ripristinava nel cuore della Germania, non l' antico impero romano, ma l' impero romanzo dei Franchi, così ora, non l' antica poesia romana, ma questa nuova romanza sorta in Francia vollero e poterono appropriarsi i Tedeschi.

Era l' età delle crociate: età irrequieta quasi per troppo vigore vitale, ardita, battagliera. Lo scrivere e leggere latino, o tentare le virtù del volgare in rozzi componimenti ascetici non bastava più; bisognava operare, ed esaltare l' opera propria nella propria lingua. Dallato agli ecclesiastici, che finora aveano tenuto il primo posto nella coltura e

nella vita, si veggono sorgere baldanzosi i cavalieri, che si lasciano dominare dapprima, per meglio dominare dappoi. E la nuova vita avventurosa ridesta nel popolo tedesco le quasi obbliate leggende eroiche, le quali nei secoli delle migrazioni s'erano venute bizzarramente intrecciando. Non altrimenti in Francia, colle crociate, s'erano rideste e aveano preso forma poetica le leggende sui Carolingii e sulle loro guerre contro gl'infedeli di Spagna.

Con notevole accordo lo spirito germanico ed il cristiano tendevano a sollevare la donna, e a farne il tipo della grazia e della bellezza, il premio della vera cortesia e della bravura; e sorse una poesia d'avventure, e si sviluppò un'abbondante lirica amorosa, che pare quasi la nota obbligata nel concerto della vita europea, la quale in questo tempo si viene rinnovando.

Primi ad imitare e trasportare nella lingua nazionale i prodotti letterarj francesi furono, com'era naturale, i preti, per opera dei quali erano fiorite fin allora le scienze e le lettere in latino. Ma alla traduzione e al rifacimento del Rolando e dell'Alessandro, opera degli ecclesiastici, un laico, il Veldeke, contrappone, sul finire del secolo XII, la storia degli amori di Enea, sulle tracce d'un francese, imitator di Virgilio. E la storia d'amore del Veldeke, che adesso a noi pare tanto

scipita, piacque allora alle dame e ai cavalieri ben più che la seria e quasi devota canzone d'Orlando e d'Alessandro. Anche l'arte del verso e della rima è avanzata di molto nel Veldeke; e promette numerosi seguaci, che di fatti non si fanno aspettare.

Dalla fine del secolo XII a quasi tutto il XIII, imperando gli Staufen, un censessanta *minnessingeri* percorrono i castelli della verde Soavia, allietano i banchetti dell'ospitale Turingia, e coi dolci canti sposati alle note del leuto guadagnano gli sguardi amorosi delle dame e i regali dei cortesi cavalieri. L'*amore* e la *ventura* (*minne unt abentiure*) sono il vero nutrimento artistico di questa età primitiva, che esce or ora dalla nativa rozzezza, e si slancia nei campi dell'arte e della vita con ardore e semplicità giovanile.

Di mezzo a questa folla di gentili e appassionati cantori, varj di forme, simili di pensiero, spicca una nobile triade, che noi ci permetteremo di paragonare alla gloriosa triade nostra del trecento: di paragonare, ci s'intende, e non di mettere alla pari.

Vien primo Volframo, cavaliere d'Eschenbach, il poeta elevato, oscuramente allegorico, come Dante. Il concetto dell'umanità, che attraverso il male e la penitenza, sale a godere nelle sfere superiori; il concetto dell'umanità cristiana, che

cerca e trova il suo ideale fuori della vita, in un di là: concetto sì netto, sì geometricamente esposto da Dante nella narrazione del suo viaggio fatale; questo concetto è balenato anche alla mente dell' Eschenbachese, che provossi a rappresentarlo nelle avventure di Parcival. Nelle letterature celtica e francese il Parcival altro non è che un comune cavalier di ventura, simile ai tanti che ornavan la corte d' Artù; ma nel romanzo tedesco esso allegoricamente diventa il rappresentante del vero cristiano, che, ricco di fede, si mescola ai mille casi della vita, e una Grazia superiore conduce alfine alla rocca della felicità, ove vive la beata masnada, eletta a custodire il santo *Gradale*. La stupida materia dei romanzi bretoni è così annobilitata da un concetto estraneo, che il poeta-filosofo ha saputo ravvolgervi dentro, e che il critico cerca oggi di cavarne fuori.

Gualtiero di Vogelweide, una specie di Petrarca tedesco, è il poeta dell' amore e del patriotismo. Egli sa con pari valentia lodar la sua donna e i premii d' amore, e intonare la canzone civile.

Goffredo di Strasburgo è il poeta borghese, tutto senso, idillico, dolcemente satirico talvolta. Egli accetta, quale la trova, la materia dei romanzi bretoni, e con arte squisita, e con un certo quale compiacimento, si difonde a narrare la serie d' inganni orditi da Tristano e da Isotta la bionda

a quel buon re e marito migliore di Marco; e ne cava la pratica sentenza, che le donne si fa sempre male a custodirle: in fatti, o le sono buone, e non occorre; o le sono cattive, e non ci si riesce: come appunto è avvenuto al povero Marco, rispetto ad Isotta. E la morale è migliore dei fatti contati. Leggendo il romanzo dello strasburghese un tedesco ricorda più volte il suo Wieland, perfino il suo Goethe; un italiano si sovviene del malizioso sorriso, e della sensuale bonomia di G. Boccacci.

Ma tutto questo, l'ho già detto, è venuto di Francia, e tutto ricorda troppo la sua provenienza: la è un'arte grande, se si vuole, ma grande in ragione dei tempi e dei luoghi; nè dovrebbe fermarsi qui per divenire arte vera, assoluta. Ma potevano i Tedeschi del secolo XIII oltrepassare i loro modelli francesi, e risalire fino ai veri poeti classici? Cotesta poesia, come la coltura onde sorgeva, non avea radici profonde: il popolo ci badava poco e poco ci capiva; e i preti cominciavano a sentirci un maledetto puzzo di Satana: la licenziosità di Goffredo giustamente li turba, e vi cercano rimedio nelle leggende devote e negli inni religiosi. E mentre i cavalieri ascoltano intenti i canti venuti di Francia, il popolo rozzo o bada alla poesia ecclesiastica, o viene ripetendo fra sè e sè le vecchie canzoni eroiche, nelle quali vive ancora la coscienza dell'antica Germania pa-

gana. E fortuna fu che un minnesingero degnasse di occuparsi anche di cotesti canti, e, adornandoli alla meglio coll' arte della poesia cavalleresca, ne traesse il poema sulla fine dei Nibelunghi; e un altro, quello di Gudruna.

I Nibelunghi e la Gudruna, che furono detti troppo facilmente l' Iliade e l' Odissea di Germania, sono davvero composizioni di massima importanza, poichè nel XIII secolo ci offrono preziose rivelazioni sull' antica vita tedesca, e ci danno come un riflesso d' un periodo letterario preistorico, nel quale esistevano ancora brevi e staccati i singoli canti, onde furono composti i due poemi. Ma, viceversa poi, il loro valore poetico non può dirsi assai grande; e s' egli è vero ciò che disse un critico valorosissimo, lo Schiller, che somma poesia è quella in cui la forma faccia obbliare la materia, cosicchè un' ode religiosa e una canzonetta d' Anacreonte producano su noi un simigliante effetto; nei Nibelunghi e nella Gudruna noi siamo ben lontani da questo ideale dell' arte. Qui l' interesse è tutto materiale, è tutto per la storia dei costumi, per la storia della poesia; l' estetica non ci ha nulla o ben poco da vedere, e si ritira spaventata alla vista dello schifoso macello con cui finisce la così detta Iliade tedesca.

Colla caduta degli Staufen decade anche la poesia medievale tedesca. I cavalieri hanno ben

presto altro da fare che sentir romanzi o canzonette amorose; e' bisogna che, abbandonati dagli imperatori d'Asburgo, s'asserraglino nei castelli, vivano predando e si difendano contro i borghesi rozzi, schiavi un dì, or rinati a libertà durante le crociate. L'elemento che aspirava a una coltura tanto quanto umana, i cavalieri, svaniscono e restano sopraffatti dall'elemento nuovo, barbaro ancora, ma già forte e imperioso: e così se ne va anche e svanisce la poesia cavalleresca. Caduto il potere centrale dell'impero, che rappresentava la tradizione antica, ch'era un'ombra dello spirito romano; svanito il potere locale dei cavalieri, che rappresentavano un primo tentativo verso un ordine politico nuovo, da instaurarsi nel futuro, l'età che sopravviene si trova in perfetta anarchia, in perfetta confusione: mille piccole passioni si contrastano, si urtano senza un netto perchè; i casi diventan molti; fatti nessuno.

E in questa società che si vien disfacendo, l'arte rapida decade nel secolo XIV, e rovina precipitosa nel XV, benchè si sognino di tenerla viva numerosi maestri (ch'io direi manovali) di canto, i quali vengono per due secoli e più tranquillamente variando colla massima serietà i modi e gli schemi delle strofe. E che facesser sul serio essi stessi, si capisce; meno si capisce come alcuni critici moderni abbiano potuto prendere sul serio l'opera loro.

Non ci arresteremo qui nell'esame di questo melanconico rovinare; e piuttosto, affrettandoci incontro all'alba novella del secolo XVI, osserveremo col Carducci che: « Tra lo smembramento dell'unità cristiana nel medio evo, sul finire del secolo XIII, e il ricostituirsi delle unità monarchiche nel XVI, una gran lacuna per l'Europa ci fu: lacuna ch'è segnata dalle orme gravi delle barbarie. In questo mezzo sta l'Italia, che di fra la luce crepuscolare del medio evo ha ripreso la fiaccola della civiltà nelle tombe del passato, ne ha illuminato un gran tratto di cielo, e la distende benigna e incurante ad accendere le lampadi delle sorelle che la percuotono. »

III.

Gerarchia e nobiltà hanno fatto il loro tempo: dalle fumanti officine, dai fondachi affollati esce la robusta nuova età, il nuovo elemento borghese, che, giunto a un certo grado di coltura, ripiglierà la lotta per l'arte, lotta intralasciata dai preti e dai nobili.

Nel secolo XVI l'umanismo italiano nell'arte, il cesarismo politico che rinasce per lo studio della vita romana e per il bisogno che sentono i popoli d'essere uniti e forti a qualunque patto, tentano

penetrare anche in Germania; ma il terreno non vi è punto preparato. Lo spirito d'indipendenza personale e locale vi è ancora troppo fiero: vi sono troppi Goetz di Berlichingen ancora, perchè la Germania, come la Francia, come la Spagna, possa a quest'epoca raccogliersi in un solo gran corpo politico: e se il sud già inclina a stringersi intorno ai regnanti di Asburgo, il nord, meno incivilito, meno penetrato dalle idee e dagli istituti romani e romanzi, si ribella ad ogni tentativo, e prende un cammino a sè, e si collega coll'estremo settentrione in un sentimento di rigido pietismo e di rozzo e tenace teutonismo. E così i numerosi umanisti che nella confusione attiva di questa età brillano in Germania, restano senza eco, o sono frantesi da chi preoccupato dagli interessi religiosi nulla vede oltre la lotta contro il papa, e contro il romanesimo, il quale tentava di ravvolgere e trasformare e assimilare i paesi tedeschi.

La Germania di quest'età presenta uno di quei fenomeni storici, che, dopo il Macchiavelli, si chiamano *ritorni al segno*. Il nuovo elemento borghese, rozzo ancora, ma pieno di vigore, che sta per mettersi nel campo della vita pubblica e tutta occuparla, vuol disfarsi alteramente di quanto trova bene o mal fatto per la civiltà, dai cavalieri e dai preti, suoi predecessori; vuol fare da sè, e poichè è rozzo e legato a interessi troppo ristretti

e ligio alla tradizione paesana, fa parere quasi rimbarbarito per un po' tutto quanto il paese.

La riforma religiosa sorge appunto in opposizione al romanismo che avea sopraffatti preti e cavalieri; essa è la prima solenne manifestazione della vita tedesca. Le influenze immediate della riforma religiosa sulla vita e sull'arte tedesca sono a dire cattive: dalle chiese si bandiscono le opere leggiadre del pittore e dello scultore; dalla memoria del popolo si bandiscono i forti canti politici, per sostituirvi i devoti canti di chiesa. Vero è bene però che se questo ritorno al segno fa ritardare i Tedeschi sulla via del meglio, per la quale s'erano messe le nazioni vicine, esso li prepara anche e li conforta a meglio combattere le lotte dell'avvenire. Quel movimento critico e anarchico, impresso agli spiriti dalla riforma luterana, non poteva arrestarsi alla materia religiosa: esso tendeva necessariamente ad allargarsi per tutti i campi della scienza e della vita. Si cominciava dal combattere l'assolutismo papale; più tardi si combatterà contro l'assolutismo luterano; più tardi ancora lo stesso vangelo diverrà oggetto di dubbii, di disquisizioni; e sorgerà in tutta la sua grandezza, con tutta la coscienza del suo provato valore, vindice di sè stessa, la dea Ragione.

La letteratura piglia a questo momento due direzioni opposte. Ci sono da un lato gli umanisti

che tentano di tenersi alle altezze serene a cui sono giunti i confratelli d'Italia, e sprezzano la poesia e la lingua volgare: Erasmo, Reuclino, Melanctone fondano reputate scuole filologiche; Reuclino e Nic. Frischlin scrivono commedie e drammi latini, che si rappresentano, non più come nel secolo X, entro i conventi, ma nelle scuole publiche o nelle case private. Dall'altro lato il popolo vuol essere divertito e istruito nella sua lingua. Gl'interessi molteplici e cozzanti dell'età offrono facile appiglio alla satira: e Seb. Brant scrive la Barca de' matti, ove passa in rassegna tutte le pazzie de' suoi contemporanei e le sue proprie, e il Fischart viene rifacendo per uso e consumo dei Tedeschi le satire di Rabelais; e Giovanni Sachs, calzolaio, e, a tempo avanzato, poeta, cucisce e rammenda le sue numerose commedie e storie; e il romanzo di Renardo ed Isengrino viene tradotto dall'olandese nel basso-tedesco, e diverte il popolo, che in quel bizzarro e anarchico e iniquo regno degli animali, in cui la forza e più l'astuzia prevalgono, vede specchiarsi la propria vita politica.

Tra l'altezza e la finezza d'un Erasmo o d'un Reuclino e la grossezza e barbarie di questi poeti volgari, c'è immensa distanza, c'è un abisso che occorreva colmare. Occorreva conciliare la poesia della scuola con quell'altra del popolo e della vita, occorreva trovare qualcosa d'intermediario fra la

barbarie volgare e la eleganza dei latinisti; e sul principio del secolo XVII cominciano i tentativi di questa conciliazione. E come nel medio evo i poeti volgari di Francia erano stati presi per interpreti dell' arte antica, così ora sulle orme dei Francesi e degli Italiani cercano di mettersi i migliori tedeschi, per giungere così, quando che fosse, alle sospirate altezze degli antichi. Le due scuole slesiane s'affaccendano a sciogliere questo còmpito. L' Opitz riforma la metrica volgare sui modelli francesi e latini, imita i Latini e i Francesi nelle frasi, nel periodare, nel concepire; l' Hofmann si rivolge ai modelli italiani, e s' imbatte per sua disgrazia nel marinismo e nell' arcadia.

Chi studia i prodotti poetici della Germania in questo secolo prova un senso di desolazione, e si domanda se questo popolo potrà giungere mai a produrre qualche cosa di grande. E i critici tedeschi si disperano pensando che i loro padri abbiano sciupato tanto tempo e tanto studio nell' imitar gli stranieri, e insolentiscono contro l' Italia che ha loro trasmesso i *concetti* alla Marini, o le leccature alla Zappi. Ma giova considerare per primo, che noi avevamo allora anche qualcosa di meglio dello Zappi e del Marini, e che se i Tedeschi nol sapevano o non sapevano servirsene, la colpa non è nostra; e in secondo luogo, che i Tedeschi a questa età sono da riguardare come

scolari, e scolari poco felici; e le opere loro hanno e devono avere l'aria di còmpiti scolastici, il cui pregio massimo sta nella correzione della forma esterna, della parte meccanica dell'arte. E questa specie di propedeutica poetica era ben necessaria ai Tedeschi, e alla loro lingua, impacciata e dura e rozza pur tanto ne' loro scrittori più antichi.

Sul principio del secolo XVIII l'imitazione degli Italiani e dei Francesi ha già recato buoni frutti. Ben è vero che un pedante come Gottsched spadroneggia nel campo letterario, e nella sua pochezza ripone il sommo dell'arte in ciò che non era se non un alto grado di preparazione: nel riprodurre, cioè, i Francesi del periodo classico, nell'attenersi alle regole del Boileau. Ma da un momento all'altro questo paziente, longanime scolaro ch'è il popolo tedesco sentirà di potere marinar la lezione, e vorrà fare da sè.

I dotti hanno capito ormai che lo studio delle antiche letterature altro non dev'essere se non una preparazione alla nuova; che greco e latino si devono studiare per trasfonderne i pregi nel volgare; e del volgare essi stessi, sull'esempio del Tommasio, cominciano a servirsi nelle cose di scienza. I classici spiegati dal Gessner, dall'Ernesti, dall'Heine innamorano più che per lo innanzi la studiosa gioventù. Lo spirito tedesco, dalla ammirazione un po' stupida del secolo XVI,

dall' intelligenza un po' fredda del secolo XVII, è giunto più in sù, è giunto a fissare in viso questi grandi antichi, è penetrato nell' intima loro vita e li tratta come fossero contemporanei.

Le lettere tedesche sono ancora avvinghiate all' imitazione dei modelli francesi, ma c' è di già chi ha paragonato que' modelli moderni cogli originali antichi, e li ha trovati troppo incipriati, un po' scipiti, quasi sempre falsi. L' opera di conciliazione tra il dotto e il volgare sta per essere compiuta. Venga l' occasione, venga un piccolo urto; e la Germania getterà dal collo ogni specie di giogo straniero.

E l' impulso lo diedero gli Svizzeri, Breitinger come critico e Bodmer come poeta, i quali ai modelli francesi contrapposero i modelli inglesi, alla teorica della forma, predicata dal Gottsched, la nuova teorica della sostanza, del sentimento. In Milton ritrova sè stessa e le sue aspirazioni la Germania credente, pietista, educata sui canti di chiesa e colle disquisizioni teologiche; in Shakespeare si specchia la Germania pensante, che stanca dal lungo tirocinio scolastico, è lieta di scoprire in lui la schietta natura umana, semplice e grande, senza nulla sapere delle regole d' Aristotile, di Orazio, di Boileau, di Gottsched.

Nel 1748 uscivano i primi canti della Messiade, e la Germania salutava con entusiasmo il primo

suo poeta originale. La poesia del Klopstock, vaporosa, fantastica e quindi sentimentale, è il primo e potente sfogo d'un popolo giovine e nuovo alla vita, e che abbisogna ancora del sostegno del sopranaturale. Alla poesia del Klopstock manca la sobrietà, manca la evidenza: la è una folla di fantasmi, un'onda strapotente di affetti. Non siamo più nel puro astratto, proprio della poesia didattica, ma non siamo ancora all'imagine serena: siamo o nell'astratto che tenta vestire le prime forme ancora indefinite, o nel fantasma, cioè nell'imagine che si scambia colla realtà, che non illude ma inganna. Si oscilla qui fra il rapimento che non ha parole e la eterea voluttà che s'avvolge in sè stessa e si confonde nel cercare la propria espressione. L'amore non ha ancora trovato in Klopstock il suo naturale obbietto: gli uomini del serafico poeta si amano come gli angioli; ogni affetto terreno deve purificarsi nell'etere celeste: all'amor vero, all'amor sessuale affinato e diretto dalla beltà della forma, è sostituita una sottile, vaporosa, entusiastica amicizia, l'amore dell'anima pura, senza rispetto alle forme.

Se la Germania non fosse stata educata da lunghi studj sull'antichità classica, ci sarebbe stato pericolo che dopo il Klopstock, la gran fiamma poetica destata da lui, appena divampata, si spegnesse di nuovo negli abissi dell'ascetismo reli-

gioso, o arcadicamente si perdesse nell' idillio patriarcale, nelle pitture un po' sciocche dell' infanzia umana. Ma non tutti i Tedeschi si lasciavano trascinare dalla corrente klopstockiana. Se i giovani e le donne, se i pii credenti versano fiumi di dolci lagrime per gli angioli e i santi del poeta cristiano; havvi anche una società più raffinata, epicurea, educata in Francia o sui libri di Francia, che alle lagrime dolci, preferisce le più o men grasse risate; daccanto al popolo, ci sono i nobili e le corti; daccanto ai giovani entusiasti, ci sono i vecchi positivi; daccanto al mondo che freme per gli abbaglianti fantasmi della propria mente e con Rousseau aspira alla rivoluzione, c'è il mondo più fino, più pratico, che segue le tendenze evolutive di Voltaire. Anche per questi occorreva un poetico redentore, un Messia; e l'ebbero in Wieland.

Cristoforo Wieland non aveva ingegno poetico stragrande, ma brioso, amabile, chiaro; non era dotto nel vero senso della parola; ma conosceva assai bene gli autori antichi; non era un pensatore profondo, ma elegante scrittore; quanto scarseggiava di sentimento, altrettanto abbondava di spirito. Al soprannaturalismo del Klopstock egli contrappose il naturalismo epicureo degli Italiani e dei Francesi; al sentimentalismo la sensualità; alla fantastica amicizia klopstockiana il senso fin

troppo vivace dell'amor sessuale; al grandioso, al mostruoso della Messiade il naturale, perfino il volgare de' suoi poemi e romanzi. Il Klopstock rappresenta le tendenze del crudo teutonismo, solo temperato un po' dallo studio delle forme classiche; il Wieland rappresenta le tendenze, dirò così, romanze del mondo germanico, la tendenza ad assimilarsi quanto di buono era offerto dalle nuove nazioni latine. Nel Wieland si vede quanto la Germania avesse guadagnato collo studio dei classici moderni; in Klopstock ciò ch' essa avrebbe potuto fare da sè; l'influenza del classicismo puro si vede in tutti e due, ma nel Klopstock tocca solo la forma, nel Wieland impronta forma e sostanza; dal primo si svolgerà lo Schiller, dal secondo il Goethe.

Intanto c' è chi raccoglie nettamente i risultati degli studj classici, coltivati con ardore crescente, c' è chi ne ritrae il concetto e le norme dell'arte vera e grande, e le propone in teorica e in pratica alla nuova Germania. Con Amadio Lessing l'arte classica moderna è ormai oltrepassata: gli idoli francesi vanno in frantumi sotto il flagello della sua critica acuta, rigorosa, spietata. Egli applaude a Klopstock, loda Wieland e lo incoraggia e lo dirige; ma non è ben contento nè dell'uno nè dell'altro. Li paragona agli antichi, e a questi richiama le menti de' suoi contemporanei,

e ripete la sentenza del Winkelmann che la sola via per diventare originali sia l'imitazione, bene intesa, degli antichi. E dagli antichi impara che l'arte non è la rappresentazione del vero, di tutto quello che esiste, ma la rappresentazione del bello, della parte eletta dell'essere. E' segna nettamente i confini fra la poesia e le arti figurative, e dal campo della prima caccia i generi intrusi, la didattica, la descrittiva; mette all'ultimo posto la lirica, l'epica nel primo, di mezzo la drammatica; e in tutti e tre i generi vuole azione, vuol vita. Poi contento d'aver indicata agli altri la vera strada per toccare la perfezione, confessa di non sentirsi poeta, quantunque la sua *Minna di Barnhelm* sia commedia assai buona, e bella tragedia la *Emilia Gallotti*. Il Lessing, che dichiarava la poetica d'Aristotile, intesa come va, esser tanto vera quanto gli elementi d'Euclide, e a chi gli rinfacciava la sua venerazione per il nome di Aristotile, rispondeva, che avrebbe fatto presto a sbrigarsi del nome, se avesse potuto spacciarsi anche delle ragioni di lui, il Lessing tiene nella storia ascendente della letteratura tedesca, il posto stesso che nella storia discendente della greca occupa Aristotile. Aristotile chiude colla sua critica la vera e grande età della poesia greca, e nella sua *Poetica* rende ragione dello splendido dramma e dell'epopea ellenica, e innalza il pie-

distallo su cui grandeggiano Sofocle e Omero; il Lessing, aprendo la vera età poetica della Germania, espone chiaramente che cosa sia il dramma e l'epopea, e sgombra il campo e apparecchia il piedistallo su cui devono salire e grandeggiare lo Schiller e il Goethe.

L'opera critica del Lessing fu continuata, ma con diverso indirizzo, dall'Herder. Poeta-filosofo. senz'essere veramente nè poeta nè filosofo; educato cristianamente, anzi pastor protestante, eppure innamorato del mondo classico antico: egli cerca il termine medio fra questi elementi contrastanti, fra Klopstock e Wieland, fra Hamann e Winkelmann, fra lo spirito cristiano e lo spirito pagano; e crede averli conciliati, quando mentalmente li ha ricondotti alla primitiva unità, allo stato originario dell'umanità pura, nè cristiana nè pagana. Le due idee dell'età, ispirazione e classicismo, si fondono e spesso si confondono in lui nell'idea unica della genialità originale, del genio anteriore all'arte. Tutto, per lui, fu buono in origine; tutto si corruppe dappoi: si torni dunque alla natura prima. Egli è il Giangiacopo della scienza critica. Omero, Ossian, la bibbia, il canto popolare: ecco dove, disparatamente, l'Herder trova i tesori della vera poesia. Tanto avea preso a odiare la artificiata poesia dei Francesi, e quella peggiore, che sui modelli francesi aveano tentata

i Tedeschi, ch' egli crede inconciliabile ogni arte colla poesia vera. Mentre la critica del Lessing, pur rompendo le fastidiose pastoje della scuola, mantenea ferme le leggi assolute e si specchiava particolarmente nell' arte dei Greci, la critica dell' Herder contiene in sè i germi del più sbrigliato romanticismo. Mentre il Lessing fissa l' occhio sereno nelle regioni del bello, l' Herder spazia e si sprofonda in quelle del sublime e del meraviglioso, o si rinchiude entro il campo disameno della didattica. L' Herder è il vero promotore di quel periodo che nella storia letteraria tedesca si chiama *della furia e dell' assalto,* e risponde a capello, nella storia politica di Francia, al *Terrore.*

Questo periodo di fermento e di eccessi ha dato i suoi frutti più caratteristici nei primi lavori del Goethe e dello Schiller. Il Goetz di Berlichingen è il tipo dell' indipendenza individuale che sul finir del medio evo eroicamente resiste alle tendenze accentrative e regolatrici delle nuove istituzioni politiche; Werther e Carlo Moro sono due nobili cuori che si sentono morire nell' afa d' una società, che a loro pare o insulsa e nulla o corrotta e falsata.

Ma il periodo degli originali, il periodo della furia e dell' assalto è presto oltrepassato dai migliori: le idee di classicità e d' ispirazione, invece di confondersi, si coordinano, si subordinano; l' idea

d' un' umanità perfetta, astratta, primordiale, che nessuno ha veduto, e che il poeta, secondo l' Herder, avrebbe dovuto rappresentare, si concreta nell' idea d' un' umanità storica, perfetta o, ad ogni modo, migliore della presente, dell' umanità, quale ci si mostra in Roma e meglio in Grecia antica, e quale i migliori artisti antichi ce l' hanno rappresentata. E la mèta suprema per Schiller e per Goethe diventa così la vita e l' arte veramente umane dei Greci.

Federico Schiller si ricongiunge direttamente con Klopstock: non è più la religione che domina la sua musa; ma è, troppo spesso, la filosofia. Egli è la ragione, il deismo puro che si svolge dal cristianesimo, e cerca la propria forma artistica. E nello Schiller l' arte ha fatto un gran passo innanzi: le sue grandiose figure non sono ancora perfettamente contornate, egli oscilla ancora tra l' incerto fantasma e la ben definita imagine, tra la sentimentalità e il sano sentimento. I personaggi dello Schiller si trovano un po' straniati sulla scena, e la calcano un po' troppo spesso, non per rappresentare sè stessi e le loro azioni, ma per predicare le idee filosofico-sociali dell' autore. Talvolta dai suoi drammi traspare perfino la smania dell' effetto teatrale; e c' è sempre in essi qualcosa di troppo teso, direi quasi di montato, che minaccia di eccedere o eccede i limiti

umani; e l'impressione finale de' suoi drammi non è già quella pace, quella calma dopo la tempesta, ch'era lo scopo dell'arte greca; ma uno spasimo, una irrequietezza, una bramosia malata di raggiungere nella vita quegli ideali troppo alti, che il poeta ha scoperto nel suo solitario pensiero. — Ma per quanto il critico schifiltoso trovi a ridire sull'artista e sul poeta, com'è cara, nobile e grande la figura di quest'uomo, di quest'apostolo indefesso dell'ideale! Anch'egli nel blocco di marmo, che gli sta dinanzi, ha veduto disegnarsi la bella statua dell'umanità integra e pura, e scalpella e scalpella per trarnela fuori; anche egli getta via dal suo modello ogni straccio di veste, e vuol l'uomo nelle sue schiette fattezze; — ma la sua mente è troppo occupata dalle idee, dalle passioni moderne; l'anima sua ha troppo sofferto nelle amare vicende della vita, per potersi del tutto sollevare sopra la miseria che lo circonda; e l'umanità, ch'egli ci dipinge, anzichè la vera, è un riflesso di quella che gli sta dinanzi, un'umanità che cerca e non trova ancora il motto dell'enigma, l'armonia delle proprie forze.

Lo spirito più greco e più poetico dell'età moderna, l'artista tedesco che ormai ha risolutamente abbandonato le sfere dell'astratto, il poeta della pura umanità è il Goethe. Col Goetz, col Werther, e col primo abbozzo del Fausto anch'egli paga il

suo tributo al torbido momento dell'età. Ma Fausto, cioè Goethe stesso, che, stanco del misticismo religioso-scientifico e della pedanteria della scuola, s'è lanciato nel pieno della vita e ha goduto; che nell'orgia del senso, sia tra le braccia amorose di Ghita, e sia nella tregenda del Brocken, allettato dalla divina imagine di Elena, ossia della greca perfezione, non ha trovato mai pace, mai è rimasto soddisfatto; questo Fausto-Goethe risale a purificarsi dal nebuloso, dall'impuro, dal grossolano della vita moderna ai bei tempi della Grecia antica: e qui ritrova alfine, tra le braccia di Elena, quella serenità, quella pace interna, che gli permette di veder netto e sereno il di fuori e di nettamente rappresentarne la parte migliore, tal quale essa si specchia nella sua mente geniale. A questo punto gli sgorgano dall'anima il Tasso, l'Ifigenia, l'Arminio e Dorotea, e la miglior parte del primo Fausto, e le liriche più felici, in cui ci narra tutta la sua vita interiore; qui l'arte tedesca tocca il suo punto più alto. Più tardi anche al Titano cominciano a scemare le forze: la forma inetta a perfettamente rivestire il pensiero astratto, si allarga, si scioglie in vaghe allegorie. Qua e là senti ancora il grande maestro; ma gli anni della giovinezza e della forte virilità non tornano più; ed Elena abbandona il vecchio Fausto, lasciandogli, per memoria dei dolci amori, solo le nitide

vesti. Il secondo Fausto e il Divano orientale rappresentano questo terzo e men bello periodo del grande poeta.

Lo Schiller è il poeta dei giovani, e' somiglia al vino ancor fermentante; il Goethe è il poeta degli uomini maturi e dei vecchi, e' somiglia al vino chiarito: l'uno ci porta bensì a sfere superiori ma intorbidate talvolta da nubi vaganti; l'altro ci mantiene continuamente a quella giusta altezza ove il sole sempre puro risplende: l'uno ne accende nell'animo la fiamma de' nobili desiderj; l'altro dalla tempesta del desiderio ci richiama alla calma: lo Schiller idealista, melanconico, malaticcio, ricorda il nostro povero Tasso; il Goethe realista, sereno, sano, felice ha moltissimi riscontri col gran Ferrarese. — Forse nè l'uno nè l'altro rispondono intieramente all'ideale del poeta e dell'uomo: in Schiller c'è qualcosa di esaltato, di eccessivo, di tragico; in Goethe v'è qualcosa di rilassato, un certo quietismo che, scendendo un po' giù, darebbe nel comico: l'uno ci piace più come uomo; l'altro più ci piace come artista.

A far si che la poesia si mantenesse a quelle altezze ove il Goethe e lo Schiller l'avevano portata sarebbe stato necessario fossero sorti altri ingegni dello stesso valore; ma i Goethe e gli Schiller non nascono tutti i secoli. E poi quel fiore

di poesia, che richiedeva un publico sceltissimo, non parve rispondere ai bisogni dell' età, la quale gridava: popolo! popolo! E si fece strada l' idea che si dovesse cercare di riconciliar con la vita, col popolo, quest' arte troppo alta, troppo amante del bel sole di Grecia. E quando gli ingegni piccini poterono così rimpiccinire il concetto dell' arte, per potersi dire anch' essi poeti, la poesia ben rapidamente decadde; e mentre gli epigoni credevansi non meno forti dei loro grandi progenitori, e già si sognava una poesia superiore alla goetheana, ogni poesia era svanita; e a lei sottentrava animosa la ricerca scientifica, che doveva meglio apparecchiare la coscienza nazionale collo studio delle antichità patrie. La poesia dei così detti romantici altro non facea che correr dietro a fantasmi di beltà nati e cresciuti in un tristissimo momento della vita publica, durante la Restaurazione.

Questo è, nelle sue linee fondamentali, il cammino dello spirito tedesco sui campi dell' arte.

Lo svolgimento di questa letteratura, che taluno volle dire guidata da un cieco o liberale eclettismo, è il più logico, il più chiaro che si possa pensare. Noi vediamo sempre le menti tedesche spingersi animose verso la civiltà e la poesia, e attraverso ogni specie d' impedimenti ricorrere come a guida sicura, come a fonte di vita, alla

civiltà antica, alla classicità; e per salire alla classicità pura, che rappresenta l'uomo ne' suoi più armonici momenti, vediamo i Tedeschi giovarsi dello studio di quelle tra le moderne letterature che la presentino loro sotto sembianze meno difficili, che servano come da interpreti. Due volte il mondo germanico, rinnovato dalla civiltà cristiana, tenta salire all'altissima vetta: la prima nel medio evo, e vi s'incammina inconsciamente coll'Eschenbachese, con Gualtiero da Vogelweide, con Goffredo di Strasburgo; ma gli spiriti essendo ancora immaturi, i latori della nuova idea essendo troppo pochi, la Germania deve star contenta d'assimilarsi, non l'arte greco-romana, ma la nuova romanza; — la seconda con coscienza critica la Germania vi s'indirizza nell'età moderna; e questa volta, preparatasi all'ardita impresa con mirabile abnegazione, con lungo tirocinio, supera le nuove letterature latine prese prima a modello, e giunge alfine alla meta desiata. E con stupore il mondo moderno s'accorge che gli ultimi sono diventati i primi; che dopo Atene c'è Weimar; che i Tedeschi possono chiamarsi, senza taccia di vanità, il secondo popolo poetico del mondo.

Ed ora che spetta di fare a noi altri Italiani, a noi tutti popoli neo-latini? Perdersi forse in vani rimpianti sul primato perduto? Negare scioccamente l'altrui grandezza? Le parti sono inver-

tite. Fin allo scorcio del secolo scorso i Tedeschi dovettero studiare le cose nostre per assurgere al concetto dell' arte vera, dell' arte antica; ora tocca a noi studiare le cose tedesche per assurgere fino lassù. Io per me so, che solo dopo avere attentamente studiato il Lessing, lo Schiller e il massimo Goethe m' è parso d' aver capito bene ciò che sia l' arte in generale, e ciò ch' ella dev' essere in particolare nell' età moderna. I Tedeschi, dico i poeti più che i filologi, m' hanno spiegato e fatto apprezzare i Greci: i Greci m' hanno spiegato e fatto apprezzare i Tedeschi. Augnro che lo stesso possa avvenire a quanti si danno alla critica letteraria.

LA GIOVINEZZA DI V. GOETHE.

GOETZ DI BERLICHINGEN E WERTHER.

I.

Tra l' uomo grossolano che nelle cose cerca a preferenza il valor materiale, e il filosofo che delle cose cerca a preferenza gli astratti perchè, sta nel giusto mezzo il poeta, il quale serenamente accoglie nella propria fantasia le imagini dell' universo, e gode di contemplare e riprodurre la vita armoniosa che si rivela dalle belle forme. Il vero poeta è un essere felice e apportatore di felicità fra gli uomini: egli va quasi sfiorando l' immensa natura e la trasceglie, e le imagini delle cose trascelte ricompone in un tutto novello, e agli occhi nostri presenta questo nuovo suo mondo, che pur somiglia al mondo reale e di tanto lo supera: un mondo eletto che, qual tipo di perfezione, il poeta fa brillare sull' interminabile via dell' umano progresso.

Questa facoltà poetica ben rare volte è concessa dalla natura in tutta la sua pienezza: anche

nel poeta traspare talvolta l'uomo grossolano o il filosofo; e i poeti stessi sono diversi nei diversi loro momenti. Il Dante del Paradiso è ben diverso da quello dell'Inferno, e quello dell'Inferno nettamente si stacca dall'autore della Vita Nuova. Tocca al critico imparziale e oculato cacciare d'Elicona l'uomo grossolano, animato da brutali passioni, che la pretende a poeta; tocca al critico cacciar d'Elicona il filosofo che freddamente espone in versi più o meno eleganti i severi trovati della sua scienza; e tocca pure al critico l'officio, spesso delicato e difficile, di sceverare nei veri e grandi poeti quel tanto che anch'essi qua e là si lasciano sfuggire contro la poesia per gradire al filosofo o all'uom grossolano. Chi mi loda Dante sempre e dappertutto, per la ragione ch'è Dante, perde agli occhi miei il diritto di lodarlo laddove Dante è veramente divino. La critica generica, servile, la cattiva critica produce il cattivo gusto; e il cattivo gusto nel pubblico riesce talvolta a traviare anche ingegni altamente poetici.

Vi sono molti fanatici ammiratori, che chiamano capolavoro tutto ciò ch'è segnato del gran nome di Goethe, e che, formatosi un concetto della sua natura poetica dalle opere migliori, pretendono poi trovare questo carattere in tutte le altre. Così tutto il giorno sentiamo parlare del realismo di Goethe, dell'obbiettivismo di Goethe, della sere-

nità di Goethe. Trovare un epiteto e con quello distinguere un uomo, un' età, è cosa piuttosto facile e in uso fino dai tempi dei grammatici alessandrini; e molte volte può giovare o almeno far molto comodo. Ma pretendere che un uomo come Goethe sia stato sempre lo stesso, che in tutta la sua variatissima vita egli non abbia mai modificato il suo modo di vedere e di fare, gli è un andar contro ai più ovvii insegnamenti dell'esperienza storica.

Chi segua attentamente lo svolgimento dell'ingegno di Goethe; chi confronti le opere da lui scritte in differenti età, troverà da distinguere in lui tre periodi. Nel primo, ch' è quello della giovinezza, egli è più poeta che artista, e' tiene ancora della nativa rozzezza, qua e là è sopraffatto dalla materia, e troppo spesso ritrae la vita nella sua pura e dura realtà: si sente insomma nel poeta un po' spesso l' uomo grossolano. Appartengono a questo periodo, e lo distinguono, il Goetz dalla mano di ferro, e i Dolori del giovine Werther. Nel secondo periodo, ch' è quello della virilità, egli ha accordato in sè l' istinto poetico e il valore artistico: egli parte ancora dalla realtà, ma dalla realtà sana, che, scegliendo, idealizza: e ci dà le migliori sue creazioni, l' Arminio e Dorotea, il Tasso, l' Ifigenia: è il suo periodo classico. Nel terzo periodo, ch' è quello della vecchiaja, egli

abbandona troppo spesso il campo della realtà idealizzata, cioè bella, per entrare in quello della speculazione filosofica; egli tenta vestire con forme poetiche, con imagini, i suoi concetti astratti, senza che sempre gli riesca: egli ha perduta l'armonia fra il pensiero e la forma, è oscuro, pesante; possiede ancora il talento artistico, ma gli manca la facoltà poetica; più che poeta egli è ormai filosofo. A questo periodo appartengono le liriche del Divano orientale, tutta la seconda parte del Guglielmo Meister, e parecchie sue novelle. — Il Fausto, al quale egli ha lavorato per tutta la sua lunghissima vita, porta in sè i caratteri di tutti e tre questi periodi; è un'opera, le cui parti hanno pregi e difetti diversi; c'è qua e là la foga e la traboccante passione del primo periodo; c'è altrove la serena pienezza del periodo classico; c'è infine, specialmente nella seconda parte, tutta la nebbia allegorica, tutto il peso di dottrina, che distingue il suo terzo periodo.

Gli uomini grandi riassumono nella vita loro la vita di tutta una generazione, di tutto un popolo, di tutta la umanità; essi valgono da per sè quanto l'infinita legione che si distende per il tempo e per lo spazio; e come nella storia universale della vita e dell'arte umana tra le due forme estreme della materia e dello spirito che io chiamo romantiche, sta di mezzo la forma che

accorda in sè spirito e materia ed integra l'uomo, la forma, ch'io dico classica; così nella vita del Goethe abbiamo il periodo giovanile e il senile che possiamo dire romantici, e il periodo virile, che già in anticipazione ho chiamato classico.

Studiamo dapprima la giovinezza del grande poeta.

II.

Nato a Francoforte sul Meno, nel 1749, cresciuto negli agi di famiglia doviziosa, carezzato da tutti, da tutti ammirato, il giovine Goethe lasciava nel 1765 la casa paterna per lanciarsi spensieratamente nella vita studentesca di Lipsia. Amori più o meno delicati, pazzie giovanili, ispirate in gran parte dalla lettura di Rousseau, l'autore allora di moda, studj nojosamente compiuti all'università, furono per un anno le sue occupazioni. N'ebbe scossa la salute, e ritornò in patria, dove affranto da mali fisici, riarso dalla febbre dell'ingegno, perdè qualche tempo in studj d'alchimia, di cabalistica, e arrischiò per giunta di cadere nel misticismo religioso.

A Strasburgo, dov'egli si recava poi a compiere i suoi studj giuridici, comincia la sua vera vita letteraria: qui l'ingegno suo prende un deciso indirizzo. A Lipsia egli aveva conosciuto i

campioni del pseudo-classicismo tedesco, il vecchio Gottsched e il Gellert, i quali aspiravano ad imitare ed uguagliare i classici francesi e latini. Il classicismo francese era già da per sè abbastanza vuoto e artifiziato; nè poteva di certo esser migliore l'imitazione tedesca. Ma il Goethe per allora, pur restando disgustato di Gottsched e della sua scuola, desiderò di poter conoscere più davvicino i modelli di Francia; e con questa idea si recava a Strasburgo, per avervi anche occasione di meglio impratichirsi della lingua. Qui però la cosa andò contro la sua aspettazione. In mezzo ai Tedeschi di Lipsia egli s'era sentito inchinevole ai Francesi; vicino ai Francesi in Strasburgo, e'si sentì alienare da loro. La critica terribile del Lessing avea sfatato nei migliori la tradizionale ammirazione per il teatro classico francese, in ispecie per la tragedia; pochi suoi cenni sul valore di Shakespeare stavano per dare un altro indirizzo all'imitazione dei Tedeschi. L'Herder, col quale il Goethe s'incontrava e conviveva qualche tempo a Strasburgo, raccogliendo le idee del Lessing, esagerandole e presentandole sotto forma bensì meno precisa, ma con colori più smaglianti, eccitava i giovani a scuotere il giogo dell'imitazione francese, a lasciare la poesia convenzionale, per tornare alla grande poesia d'ispirazione, alla poesia originale di Shakespeare, d'Omero, della Bibbia,

del canto popolare. Il Goethe entrò con ardore in questo nuovo ordine d'idee: lo sedusse la lusinga di creare una poesia tedesca originale: e si pose a studiare, e a imitare il meno imitabile dei poeti, lo Shakespeare, del quale si può dire ciò che fu detto d'Omero: esser più facile strappare la clava ad Ercole, che a lui involare un verso solo.

Mentre lo Schiller, ingegno di tempra affatto diversa, aveva provato, a prima giunta, dell'avversione per il tragico inglese, e solo assai tardi giungeva ad equamente apprezzarlo, il Goethe capì, indovinò subito tutta la grandezza dell'autore di Amleto; e in un discorso pieno di rettorica giovanile, entro cui s'annegano quasi le poche buone idee, rivolgendosi agli amici suoi, membri d'una società che appunto s'intitolava da Shakespeare, egli diceva: — « Io non ho ancora molto meditato lo Shakespeare: intravvederlo e sentirlo ne' luoghi più sublimi, ecco quanto ho potuto fare sin'ora. La prima pagina che ne ho scorso, m'ha fatto suo per tutta la vita, poichè, dopo letto uno de' suoi drammi, mi sono sentito come un cieco, cui una mano taumaturga doni improvvisamente la luce. Io non dubitai più un istante di abbandonare il dramma classico francese..... Il teatro di Shakespeare forma un complesso di meraviglie, ove l'istoria universale si spiega, pagina per pagina, sotto gli occhi nostri. I suoi intrecci, per usare il lin-

guaggio della scuola, non sono intrecci: tutti i suoi drammi s'aggirano intorno a quel punto misterioso, che nessun filosofo ha visto e definito sin'ora, — dove il nostro io, la pretesa libertà umana urta e si spezza contro il necessario movimento del tutto..... Su dunque, signori; suonate l'allarmi, per trar fuori tutte le anime nobili dal paradiso del cosiddetto *buongusto:* esse vi poltriscono in una nojosa penombra, mezzo vive e mezzo morte, colla passione nel cuore e senza midollo nell'ossa: non abbastanza stanche per dormire, ma pigre troppo per operare, esse passano la vita quali fantasmi, sbadigliando tra i boschetti di mirti e d'allori. » —

Tra mezzo ai molti e svariati studj di giurisprudenza, di filosofia, di scienze fisiche e perfino d'ostetricia, a cui il Goethe attendeva a Strasburgo, gli venne per caso sott'occhio la vecchia autobiografia di Goetz da Berlichingen, il cavaliere dalla mano di ferro, il celebre capo della guerra dei contadini al tempo della Riforma. Questo Goetz dalla mano di ferro, che i Tedeschi chiamano il loro Bajardo, era uno de' tanti piccoli signori, vassalli immediati dell'impero, cioè, nella realtà, in tutto e per tutto indipendenti, che sul principio dell'età moderna erano destinati a scomparire sotto la doppia azione delle grandi città commerciali costituite a comune, e dei grandi si-

gnori territoriali che miravano a farsi forti a danno delle piccole signorie, attirando i liberi e bellicosi guerrieri ai facili ozj delle loro corti. Questo costituirsi di più grosse unità politiche a danno della indipendenza anarchica delle piccole signorie era allora un vero progresso; ma offendeva una lunga serie di diritti tradizionali, e non poteva compiersi senza superare poderose resistenze. Se il Goethe avesse veduto nella bella figura del cavaliere svevo una lotta ardita, eccessiva della volontà umana contro un poter superiore; una lotta combattuta con nobile accanimento, perchè l'eroe s'*illude* di combattere per la giustizia: nulla di più tragico si sarebbe potuto imaginare di questo Goetz dalla mano di ferro. Ma al momento in cui il poeta ne studiava la vita, quella figura di Goetz gli si dovette presentare, non come quella d'un nobile traviato, ma d'un eroe, che solo, fiducioso nella giustizia della sua causa, sfida tutta un'età e cade difendendo i suoi diritti. Goethe, co' suoi contemporanei aspirava ad abbattere nell'ordine politico il cesarismo accentrativo che di Francia s'era introdotto in Germania, e specialmente era forte a Berlino; così come voleva abbattere il classicismo, che venuto anch'esso di Francia, aveva allora a Berlino, e nello stesso Federigo II, il principale sostegno. E con queste intenzioni il poeta ispirandosi allo Shakespeare, non solo nella

forma ma anche nel concetto: nell'ammirazione della forza, qualunque ne sia lo sviluppo, volle tradurre in un dramma la biografia avventurosa del cavaliere dalla mano di ferro, intorno al quale con ammirabile potenza poetica seppe far rivivere tutta la società tedesca del secolo decimosesto.

Questo Goetz del Goethe, come il Carlo Moro di Schiller, è un dramma ispirato dalle idee espresse o sottintese di rivoluzione, di rinnovamento sociale, idee, che in Germania come in Francia infiammavano le menti della impaziente gioventù. Ma mentre Carlo Moro è un ardito ribelle, che non èsita a distruggere l'ordine sociale costituito pur di correr dietro al suo indefinito ideale; Goetz, pur combattendo contro la invadente prepotenza dello stato, è in fondo un conservatore, un conservatore di diritti ereditarii. Così il Goethe, anche ora che fa il rivoluzionario, è portato dall'indole sua a rispettare tutto quello che è; è un rivoluzionario a rovescio.

Letterariamente considerato, il Goetz ha grandissima importanza. È il primo dramma originale tedesco, è il primo ed ultimo dramma popolare della Germania. Il Lessing, dopo aver sottilmente indagate le leggi del teatro, aveva scritto la sua bella tragedia: Emilia Gallotti; ma agli amici che gliela lodavano, e la dicevano perfettamente regolare: — « Ah! purtroppo, rispondeva sorridendo,

purtroppo si vede ch'è regolare! » E volea dire che ci si vedeva più l'acutezza del critico che non la ispirazione del poeta. Nel dramma del Goethe la regolarità potrà forse più d'una volta essere desiderata; ma la vita abbonda, i caratteri sono veri, sempre eguali a sè stessi, e danno il motivo a tutta l'azione. E mentre Federigo II lo diceva « una cattiva imitazione di cattivi drammi inglesi, » « un drammaccio pieno zeppo di trivialità disgustose, » il Goethe potè scrivere a buon dritto: « Io ho fede nella vigorosa natura di Goetz: esso vivrà. Egli è un figliolo dell'umanità e dei migliori, ad onta de' suoi numerosi difetti. Molti troveranno a ridire sul suo contegno e sulla bizzarria del suo carattere. Pure me ne scrivono tante lodi ch'io ne rimango stupito. »

Il Goetz dalla mano di ferro fu pubblicato due anni dopo che l'autore, adorno della laurea in ambe le leggi, avea lasciato Strasburgo per Francoforte, per poi recarsi a Wetzlar, presso il tribunale imperiale, onde impratichirsi nelle cose della procedura. Essendo a corto di quattrini, e non trovando un editore, sostenne egli stesso le spese della carta, mentre l'amico Merck volle assumere quelle della stampa. Il successo fu grandissimo: le richieste d'esemplari piovevano da tutte le parti. — « Peccato che i signori librai, dice il Goethe nelle sue Memorie, forse credendo che un poeta non debba

pensare alla vile pecunia, dimenticassero troppo spesso di aggiungere alle richieste i relativi quattrini!! » Uno però fu più onesto degli altri, e un giorno si presentò al poeta chiedendogli una dozzina di drammi somiglianti, che tanto piacevano al pubblico; e glieli avrebbe pagati.

III.

Tra i numerosi personaggi del Goetz spicca una soave figura di donna, Maria, la sorella del cavaliere dalla mano di ferro, il cui amore è tradito dal fiacco Weislingen. In Maria il Goethe consacrava la memoria di Federica Brion, la figliuola del pastore protestante di Sesenheim, che il poeta avea vivamente amato durante il suo soggiorno a Strasburgo, senza poi avere il coraggio di sposarla. La compensò dell' abbandono colla gloria. Già a Strasburgo l' amor suo s' era intiepidito; a Wetzlar svanì del tutto, e l' imagine di Federica fu surrogata nel cuore di lui da quella d' un' altra bellissima fanciulla sedicenne, Carlotta Buff, la Carlotta eternata più tardi nei Dolori del giovine Werther. Carlotta Buff era la figlia maggiore d' un impiegato in ritiro. Essendole morta la madre, ella s' era trovata a quindici anni a doverne far le veci con una schiera numerosa di fratellini e sorelle.

Era, a questo momento, già fidanzata con un Kestner, addetto alla legazione annoverese presso il tribunale di Wetzlar. Dalle memorie e dalle lettere di questo signor Kestner è possibile ricavare ancora perfettamente la storia reale dell'amore di Goethe per Carlotta, e sceverare così nel romanzo la realtà dalla poesia, e cogliere quasi il poeta nel suo laboratorio, spiare i segreti dell'arte sua. Il giornale di Kestner dice: « Un certo Goethe, di professione dottor di legge, d'anni ventitrè, figlio unico di padre assai ricco, è giunto qui in primavera per fare, secondo intende suo padre, un po' di pratica nelle cose giudiziarie; e secondo l'intende lui, per istudiare Omero, Pindaro, e far tutto quello che gli pare e piace. » E segue a darne il ritratto morale: « Ha molto ingegno, anzi vero genio, ed è un uomo di carattere. Possiede un'imaginazione assai viva, e non sa esprimersi altro che per figure e paragoni. Egli stesso se ne accorge, e confessa questa tendenza e spera di potersene correggere quando sarà più vecchio..... Nè suoi affetti è ardentissimo, eppure conserva sempre la padronanza di sè stesso. Pensa nobilmente, ed è talmente libero da ogni pregiudizio, ch'e' si comporta come gli piace, senza badare al gusto degli altri, alla moda, alle convenienze. Ama assai i bambini, e sta spesso a giocare con loro. È bizzarro, e ne' suoi modi ha qualche cosa che

potrebbe renderlo increscioso; eppure egli è il beniamino dei fanciulli, delle donne e di altri ancora. Professa grandissimo rispetto per il bel sesso..... In religione egli non è quello che suol dirsi un buon credente; ma non affetta incredulità per superbia, per capriccio o per far la parte dell'uomo strano. Odia lo scetticismo, e cerca la verità con la piena convinzione di poterla trovare. Non va in chiesa, non si comunica, e prega di rado. Dice di non essere abbastanza ipocrita per farlo. Ha già lavorato molto, molto imparato, straordinariamente letto; ma egli ha ragionato e meditato ancor più. S'è occupato, più che d'altro, di letteratura e di belle arti, e direi anzi di tutte le scienze, tranne quella di guadagnar quattrini. »

Un giorno Goethe si recò ad un ballo campestre, al quale si trovava anche Carlotta Buff, insieme al suo fidanzato Kestner. Colla mente occupata ancora tanto quanto dall'imagine di Federica, il Goethe non avea trovato fino a quel giorno in Wetzlar nessuna donna che gli fosse piaciuta. Ma Carlotta, giovane schietta, gaja, d'una bellezza non regolare ma attraente, lo conquistò subito. Carlotta era appassionata per il ballo, e specialmente le piaceva il walz; anche il Goethe lo preferiva a tutte le altre danze. Nel Werther in fatti egli scrive che lo ballava volontieri colle fidanzate

altrui, ma non avrebbe mai permesso alla propria di ballarlo con altri.

Il giorno dopo egli si recò, com'era giusto, a visitare Carlotta. Non era più quella del ballo campestre; la spensierata e chiassosa fanciulla s'era tramutata in saggia e amorosa madre di famiglia. Egli la trovò che attendeva a dividere ai fratellini la colazione. Ognuno, egli narra nel Werther, ognuno dei piccini tendeva in alto le manine, e aspettava la sua volta; e Carlotta in mezzo a loro affettava il pan bigio, e a ciascheduno dava il suo pezzettino, grande o piccolo a seconda della età e dell'appetito, ma a tutti con eguale bontà, ch'essi ricompensavano con uno spontaneo: Grazie! per poi scorrazzare all'intorno. Goethe ne rimase incantato. Il prudente contegno di Carlotta, l'amicizia di Kestner gli permettono di spesseggiare e prolungare le visite: e' la vede ogni giorno, la ripensa quand'è solo, parla di lei con tutta la natura. Sedere ai piedi di lei leggendole versi d'Omero e più spesso di Ossian, o contando fiabe ai ragazzini; sdrajarsi sull'erba del giardino e scherzare coi fratellini di Carlotta, sul viso dei quali e'ne vede riprodotte le sembianze: questa per parecchi mesi è la vita del giovine innamorato.

Intanto il giorno del matrimonio s'appressa, e Goethe, considerando il proprio stato, s'accorge come e quanto sia già legato a Carlotta. Una sera

si trova con lei e con Kestner, e il discorso cade per accidente sulla vita futura; e i tre si promettono che, qual di loro morisse per primo, tornerebbe a visitare gli amici. Il Goethe se ne va via col cuore in tumulto. E' teme di non poter più dominare sè stesso: il pensiero della morte lo perseguita. Ha però coraggio abbastanza per fuggire; e, senza salutare nessuno, lascia Wetzlar, e lungo la Lahn, a piedi, giunge a Coblenza, dove lo aspetta l'amico Merck e la famiglia Laroche.

Poco tempo dopo gli giungeva una triste notizia. Un certo Jerusalem, giovine d'indole melanconica, autore d'un libretto filosofico sul suicidio, scoraggiato dalle difficoltà della vita e sopraffatto per giunta dall'amore per la moglie d'un amico, avea posto fine a' suoi giorni con un colpo di pistola. Il Goethe raccolse tutte le possibili informazioni sul fatto di lui, ripensò al caso proprio, lo paragonò con quello di Jerusalem, mescolò la propria persona con quella dell'amico, si pose a scrivere, a far quasi una confessione generale; e in men d'un mese aveva in pronto il celebre romanzo sentimentale: *I Dolori del giovine Werther*, romanzo assai noto anche tra noi per la originale imitazione che ne fece il Foscolo nelle *Ultime lettere di Jacopo Ortis*. Il Werther fu pubblicato nel 1774, due anni dopo il Goetz dalla mano di ferro, e il primo esemplare fu mandato a Carlotta

Buff, già sposata a Kestner, e madre d'un bel bambino, a cui era stato imposto il nome di Volfango, il nome di Goethe.

L'effetto prodotto da questo romanzo ha pochi riscontri nella storia letteraria: va alla pari con quello prodotto dalla Novella Eloisa di Rousseau. Il sentimentalismo, l'aspirazione a un ideale indeterminato, all'infinito, era la vera e propria malattia di cotesta generazione tempestosa, che voleva infrangere tutte le convenienze della vita sociale, che voleva godere infinitamente, bere infiniti fiaschi di birra, mangiare infinite salsiccie, ed amare infinitamente un amico o la moglie di lui: era la vera malattia di questa generazione che avea veduto costituirsi un ordine segreto del Sentimento, e un altro della Misericordia e dell'Espiazione. Ora, a questa società tormentata da siffatti oscuri istinti, che soffriva di quella che i medici chiamano febbre di crescenza, il Goethe presentava nel Werther un lusinghiero ritratto, verace bensì, ma racconciato e abbellito con tutte le seduzioni dell'arte. E quella società restò incantata del proprio ritratto, restò ammirata di sè stessa, volle vedere in Werther il proprio eroico tipo. Il Kotzebue, il noto comediografo, scriveva nelle sue memorie: « Non so trovare parole per esprimere la suprema emozione prodotta in me da questo meraviglioso romanzo filosofico. Dal momento che l'ebbi letto,

io fui preso di tale entusiasmo per il suo autore, che a sua domanda avrei cacciato volentieri la mano nel fuoco per ritrarne la fibbia delle sue scarpe. » E lo Zimmermann scriveva tanta essere stata la commozione cagionatagli dalla prima parte che solo dopo quindici giorni ebbe coraggio di aprire la seconda. Werther divenne alla moda: vennero alla moda la sua casacca bleu, con bottoni dorati, i calzoni di cuojo, gli stivali arrovesciati all' imboccatura. I pellegrinaggi a Wetzlar si fecero frequentissimi; e un furbone d' oste rizzò nel suo giardino una tomba modesta, e la faceva vedere agli Inglesi; i quali venivano a raccogliere reliquie del povero Werther. Altri più appassionati ed ingenui, invece che a Wetzlar, si spinsero a cercarlo fin nell' altro mondo.

In questo accordo di lodi, d' entusiasmo si fece sentire anche qualche voce stridula e stonata, che volle richiamare sulle vie del buon senso i tanti malati di Wertherismo. E il freddo critico berlinese, il Nicolai, scrisse una parodìa col titolo *I dolori e le gioje del giovine Werther*, in cui dopo aver narrato la passione di lui per Carlotta, e la disperazione per doverla perdere, si viene a dire com' egli si risolvesse al suicidio. La pistola è carica, la bocca della canna è appoggiata alla tempia, il colpo parte; ma — ma l' eroe non muore. La pistola era caricata con sangue di pollo, e

Werther se la cava con un po' di sudiciume sulla fronte, sudiciume lavabile in pochi minuti. Tutto poi s'accomoda nel modo migliore, ed egli sposa l'adorata Carlotta. Questa parodìa, che avea il solo difetto d'essere troppo cinica, troppo esagerata nella sua freddezza, di fronte al calore morboso dell'età, non fece altro effetto se non quello di nimicare per sempre il Goethe col Nicolai.

Eppure l'uomo più sano che allora vivesse in Germania giudicava il Werther in modo non molto dissimile da quello del Nicolai. Il Lessing, rinviando il libro all'amico Eschemburg, gli scriveva: « Mille grazie per il piacere che m'avete procurato col romanzo di Goethe. Ve lo rimando un giorno prima, affinchè possiate far gustare ad altri lo stesso piacere. » Ma poi soggiunge: « Eppure..... eppure..... un libro pieno di tanta passione farà forse più mal che bene, se non ci si aggiunga in fine un altro capitoletto. Non vi pare? Vorrei vi si dicesse in che modo Werther sia venuto a quell'indole fantastica, e in che modo un altro uomo, che avesse da natura una simile disposizione, potrebbe salvarsene..... Credete voi sul serio che un giovine greco o romano si sarebbe mai ammazzato in quella maniera e per quel motivo? Nemmeno per sogno. Quelli là conoscevano altri modi per preservarsi da ogni misticismo amoroso; e ai tempi di Socrate appena a una donnetta

sarebbe stata perdonata una tale pazzìa amorosa, che spinge ad operare contro natura..... All' educazione cristiana moderna era riserbato di produrre siffatti individui pregevoli e spregevoli, grandi e piccini al tempo stesso, che compensano la fiacchezza della tempra fisica coll' altezza della mente. Adunque, Goethe mio caro, un altro capitoletto per chiusa; e quanto più cinico, tanto meglio! »

Il Lessing ha toccato il vero tasto della critica; egli ha veduto che il Werther del romanzo vuol passare per un eroe, per un bel tipo umano, mentre è tutto il contrario. Goethe tentò sempre scusarsi col dire ch' egli avea dipinto una malattia, ch' egli avea confessato una sua propria debolezza, un peccato, e se n' era così liberato, ne avea ricevuto l' assoluzione al tribunale della poesia. Ma la scusa non vale. L' arte non rappresenta la vita manchevole, il brutto se non a patto di farci sentire che quello è brutto, e destare quindi in noi l' idea d' una vita opposta a quella, d' una vita migliore. A me il Werther, ad onta della sua tanta popolarità, e dell' immenso suo effetto, pare non solo inferiore alle classiche creazioni goetheane del secondo periodo, ma molto inferiore anche al Goetz dalla mano di ferro. E conforterò questo giudizio severo con alcune considerazioni suggerite dalla natura stessa dell' arte.

Vi sono due maniere d'idealizzare la realtà e di cavarne la poesia; una ch'io dirò perfetta, e un'altra ch'io chiamo imperfetta. Nelle gare d'Olimpia, ogni vincitore aveva il diritto di farsi collocare nel sacro boschetto una statua, per ricordo della vittoria; ma v'era una legge stabilita dai giudici dei ludi, che solo chi avesse vinto tre volte potesse farsi collocare una statua iconica, un ritratto. « I Greci, dice il Lessing, che aveano per norma fondamentale dell'arte la rappresentazione del bello, non volevano che tra le opere di scoltura ci fossero troppi ritratti. » In effetti, anche il ritratto ammette una certa idealità, in quanto che l'artista sceglie fra i diversi atteggiamenti d'un dato uomo il migliore, ed esclude dall'imagine, che ne riproduce, quel tanto di brutto che non è necessario perchè quello sia veramente il ritratto della data persona: cosicchè il ritratto può dirsi l'ideale d'un dato uomo, non dell'uomo in genere. Rappresentare un dato uomo, che può essere non bello o di mediocre bellezza, e farne un ritratto che, pur rendendone le sembianze, sappia farne spiccare il lato buono, è quella ch'io dico maniera imperfetta di cavare dalla realtà la poesia, d'idealizzare la natura. Scegliere invece liberamente tra le innumerevoli manifestazioni della natura quelle poche o quell'una che ci mostri, sotto armoniche forme, massima abbondanza

di vita, che sia insomma di bellezza squisita; e rappresentarla con quegli stessi accorgimenti che dissi poter adoperare l'artista nel ritratto: questa è la maniera ch'io dico perfetta di cavare dalla realtà la poesia, d'idealizzare la natura. In questa seconda maniera l'artista crea un suo mondo ideale, ch'è come il fiore della realtà, il mondo tipico della perfezione a cui noi tutti aspiriamo fisicamente e intellettualmente, in forza di quella legge che il Darwin chiama selezione naturale. Egli sarà dunque molto importante che l'artista possa e voglia scegliere liberamente i suoi ideali, e non si leghi a questo o quel tipo di natura più o meno imperfetto; ch'egli crei insomma, come si dice, le sue figure, e non faccia ritratti. S'egli fa ritratti, se si contenta d'idealizzare imperfettamente, e' correrà il gravissimo pericolo di proporre come mèta all'umanità quel tanto di brutto, di falso, di manchevole che può essere nel suo originale; e spingerla quindi, non al meglio, ma al peggio, alla corruzione.

Dopo questa escursione nei campi dell'estetica, escursione che m'era necessaria, poichè troppo discordi o indeterminate sono le idee sull'argomento, e lo storico della letteratura non è sempre sicuro d'essere capito, se si contenta di accennarle come note, ritorno al Werther di Goethe. Il Werther è il ritratto di Goethe stesso nel momento della sua

fiacchezza sentimentale, nel momento che anch'egli partecipava al morbo dell'età sua e preferiva la vaporosa poesia d'Ossian a quella d'Omero. È naturale che il poeta ritragga spesso sè stesso nell'opera sua, e ciò credo io facessero gli antichi non meno dei moderni: il poeta sente d'essere migliore di quanti gli stanno intorno, e però di sè stesso, delle sue carni e del suo sangue plasma i suoi personaggi. Ma qui il Goethe, oltre ritrarre troppo esattamente sè stesso in un momento meno felice degli altri, e idealizzarsi quindi in modo imperfetto, il Goethe fece ancor peggio, e invece di escludere da questo suo ritratto quel tanto che in lui c'era di brutto, caricò invece quelle tinte; e mentre egli s'era salvato dall'amor di Carlotta con altri amori, e dall'idea del suicidio nel modo ch'io dirò poi, fece che Werther si ammazzasse per di buono, come avea fatto il Jerusalem, giovine malato di mente e debole di fibra. Tutto questo avrebbe potuto stare, se la figura così disegnata fosse stata data dall'autore come brutta, come falsa, se un cinico capitoletto, come suggeriva il Lessing, avesse mostrato come qualmente il Werther si fosse buscata quella *tisi di cuore*, quella morbosa passività che lo rese incapace di sfuggire il pericolo ben preveduto. Ma il Goethe sentiva troppo sè stesso in Werther per presentarlo come malato, come esagerato, come ridicolo; e

solo più tardi fu in caso di ridere di questa sentimentalità universale in una mal riuscita comedia.

Nè mi si obbietti che oggi ancora ad onta di tutte queste e lessinghiane e mie obbiezioni critiche, il Werther fa moltissimo effetto e piace assai. Piace sì, per l'arte che v'è dentro, e di questa dirò subito; ma piace sopratutto a quelli che sono malati di simile consunzione d'anima; e povera critica è quella che giudica da un effetto qualunque il pregio d'un'opera d'arte. I nostri comediografi cominciano già a cercar questo effetto con un bel colpo di pistola che il suicida fa sulla scena: e se i publici continueranno a batter le mani, io credo che tra non molto i comediografi incoraggiti, oltrecchè mostrarci nell'atto il suicidio, o la morte per consunzione, o l'impazzimento, ci mostreranno anche un impiccamento in regola, o una fucilazione nella schiena.

Rispetto all'arte, che certo nel Werther è molta, basterà osservare che l'arte in sè, senza la bontà dell'oggetto che rappresenta, è ben misera cosa. Che diremmo noi d'uno scultore, il quale all'Apollo di Belvedere o alla Venere Medicea volesse sostituire le statue, sia pure finissimamente lavorate, d'un vecchio e d'una donnaccia, morenti di stravizzo? Purtroppo la vita, nella sua dura realtà, ci offre un lato debole, difettoso, brutto; purtroppo c'è bisogno di ospedali e lazzaretti. Ma tutti noi,

io credo, preferiremmo una visita alle gallerie di Firenze o ai musei vaticani a quella del più grande ospedale o lazzeretto del mondo. Ben è necessario che qualche anima pietosa, o qualche dotto medico si prenda cura anche dei poveri malati; ma nessuno vorrà sostenere che la vista delle infermità umane sollevi ed annobiliti l'anima: l'anima si solleva e s'annobilita nella contemplazione di quella vita vera e scelta che resta eterna nelle opere d'arte. E di questa non ce n'è nel Werther.

E a quei tali che credono essere eroi, perchè somigliano tanto quanto a lui, io dirò il modo in cui il Goethe è guarito dalla sua malattia. Così avesse egli dato al romanzo la soluzione che gli offriva la sua storia reale. L'effetto ne avrebbe scapitato, ma se ne sarebbe rallegrata l'arte.

Il pensiero della morte con insistenza lo perseguiva, e il poeta era anzi risoluto a farla finita. Ma il mezzo? Lo venne cercando per esclusione. Impiccarsi? pensava. No; sebbene di moda fra i Greci, pure, ora come ora, è la fine riserbata ai malfattori volgari. Pigliare un veleno? cacciarsi una palla nel cranio? Questi atti non domandano un coraggio speciale; possono esser l'effetto d'un movimento convulso di chi tiene in mano un bicchiere o una pistola. E quando s'ha da morire, almeno morire da eroi. Annegarsi? Nemmeno; è la fine dei canini e dei micci rifiutati; e tutt'al più sa-

rebbe un buon sistema per una donnetta che cercasse nell' onda fredda un calmante ad un ardore amoroso non corrisposto. Dunque il pugnale? Sì, questo è il mezzo che dà campo di mostrare un vero coraggio; e poi è un mezzo classico. Il Goethe tenne infatti per molte notti un pugnale bene affilato sotto il capezzale; e ogni sera, nel coricarsi, faceva un esame di coscienza, per vedere se si sentisse tanto disperato e tanto forte da ficcarsi quattro dita di lama nel costato. Questo coraggio non l' ebbe mai; e il giovine, guarito dalla sua malattia morale, finì col ridere del bizzarro e classico divisamento.

LA VIRILITÀ DI V. GOETHE.

TASSO, IFIGENIA, ARMINIO E DOROTEA.

I.

« Conosci tu il paese ove fiorisce il limone, e tra lo scuro fogliame spicca dorato l'arancio? »

« Conosci la magione dal bel peristilio, ove le sale e le stanze risplendono; e persone di marmo stan là ritte a guardarti? »

« Là, a quel paese, vogliamo drizzare il nostro cammino! »

Così il Goethe, per bocca della povera Mignon, esprimeva l'ardente desiderio di vedere l'Italia: l'Italia, ch'è la patria ideale di quanti lassù sentonsi battere in petto un cuore d'artista.

Il naturale istinto del meglio, il desiderio delle nostre ricchezze, spingeva un giorno le barbare genti germaniche a rovesciarsi sopra le province romane, sulla Gallia e sull'Italia. E quello stesso istinto del meglio, il desiderio d'una vita più facile e piena, sospinge tuttogiorno i colti Tedeschi

a pellegrinare verso il paese dell' antica civiltà, verso la patria d' Ariosto e di Virgilio.

Movendo dall' Asia lontana, ben conscii ancora della stretta parentela, si separarono in remotissima età Germani e Latini; e, proseguendo la via dietro la gran guida solare, piegavano questi più verso le feconde e ridenti regioni del mezzodì, mentre quelli si spingevano, errando, più verso le selve del nord.

Un bel cielo sereno rasserena anche l' anima umana; una fertile terra invita gli abitanti a coltivarla, a fruire con poca fatica quegli amabili ozii, onde svolgesi naturalmente la civiltà. Un torbido cielo intorbida anche la mente degli uomini; la terra infeconda costringe gli abitatori a vivere di caccia, a menare vita selvaggia.

Fu quella la sorte dei padri nostri Latini; questa la sorte degli antichi Germani.

Ma la bellezza e la fertilità del suolo attira le invidie di molti; e i popoli d' Italia dovettero difendere la loro fortuna contro potenti nemici, e così, oltrecchè ad esser civili, impararono nei pericoli ad essere anche forti; e insuperbiti delle vittorie, e per amore di maggior sicurezza nell' avvenire non solo cacciarono questi nemici dal proprio paese, ma andarono a molestarli oltre i monti, oltre il mare.

E venne un tempo che i Tedeschi, molestati nelle loro selve dalle legioni latine, fecero causa comune e, superato il comune nemico, lo perseguirono fin dentro a casa sua: e videro l'Italia, naturalmente bella, abbellita dall'antica nostra coltura; e la disputarono ai Latini.

E l'Italia fu corsa, ricorsa, saccheggiata dai Tedeschi, che di oppressi si cangiarono in oppressori; le genti di Germania si vendicano terribilmente sulle genti sorelle d'Italia, e fanno loro scontare per molti anni a caro prezzo il goduto diritto di primogenitura.

Ma l'Italia colla sua bella e facile vita raggentilisce quanti vi mettono piede; e raggentiliva anche i barbari Germani. Innamorati di tanta mai più veduta bellezza, invece di proseguire l'opera di distruzione e di rapina, essi pensano di godersi tranquillamente il nostro paese, e tentano far risorgere a proprio vantaggio l'antico impero romano.

Col risorgere dell'impero romano sotto auspicii germanici, si ristabilisce un po' d'ordine politico in Europa; e colla tranquillità della vita publica rivivono in Italia anche le scienze e le arti. E i Tedeschi stanno meravigliati a guardare, e cominciano a far qualche stima di queste genti geniali, cui prima aveano voluto distruggere e poi aveano continuato a sprezzare come fiacche ed imbelli.

E poichè gli stranieri ammirati fanno sentire meno gravemente la loro oppressione, queste genti fiacche ed imbelli risollevano la testa, ripensano i tempi antichi, e nella istituzione dei piccoli comuni si provano di far risorgere il gran comune di Roma; e vengono più tardi creando nell' arte capolavori che non temono il confronto degli antichi. La vecchia pianta latina capitozzata mette i vigorosi rampolli italiani.

E i Tedeschi oppressori, ormai dirozzati, studiano ed ammirano la vita nuova e l' arte rinnovata nelle creazioni italiane, e di queste si fanno stromenti per intendere ed apprezzare l' arte e la vita antica; l' Italia nuova serve da commento alla vecchia. Feroci della loro superiorità materiale, essi si sentono inferiori a noi nel valore intellettuale, e studiano ansiosi e s' affrettano a riguadagnare quel tanto che sul cammino della civiltà avevano perduto di fronte a noi, errando per le nordiche selve. La coltura dei campi, l' arte di fabbricare le case e i templi sono introdotte in Germania, dove le nere boscaglie cedono il posto a fiorenti città, e navi cariche di merci straniere fendono l' onda del Danubio e del Reno; e le picche e le spade si curvano in marre ed aratri.

A misura che i Tedeschi veggono abbellirsi il loro proprio paese, viene scemando naturalmente in essi il primo brutale appetito di appropriarsi

quello degli altri, l'Italia; a misura che cresce la loro civiltà, sempre meglio essi intendono la ingiustizia della loro appropriazione. E quando sul principio del nostro secolo, la civiltà e l'arte germanica raggiungono il loro più bel fiorimento, poichè i Tedeschi hanno la coscienza d'aver conquistato e trapiantato in Germania la coltura e l'arte degl'Italiani moderni ed antichi; essi, senza troppo rammarico, veggono cadere, quasi per forza inconscia di cose, il sacro impero germanico-romano, che simboleggiava il loro antico diritto all'Italia. E quando, non sono molti anni, uno stato semi-tedesco, che per la vicinanza s'era quasi connaturato e compenetrato coll'Italia, ostinatamente si rifiutava di cedere, di ritirarsi dentro i suoi naturali confini, allora si vide un altro più schietto popolo tedesco dare generosamente una mano all'Italia per cacciare da sè fin gli ultimi avanzi di dominazione straniera.

Tedeschi ed Italiani hanno percorso un grandioso periodo della loro storia. I Tedeschi hanno conquistato una coltura novella, gl'Italiani hanno rinnovata la loro coltura antica; e le due genti, a cui la scienza delle lingue insegnava, non è molto, a chiamarsi sorelle, si scambiarono alfine il bacio della pace: le partite erano pari.

In questo modo le antiche orde barbariche, le quali scendevano tra noi a saccheggiare e a di-

struggere, hanno potuto cangiarsi in geniali carovane di artisti, di poeti e di letterati, che scendono a rendere omaggio al bello e caro paese, « ove fiorisce il limone e tra il bruno fogliame spicca dorato l'arancio. »

E questi pellegrinaggi dureranno ancora un buon pezzo, e per sempre, se gl'Italiani sapranno degnamente profittare del favore loro concesso dalla sorte. In fatti la coltura materiale e intellettuale non potrà mai procurare alla Germania quei vantaggi che il cielo stesso facili porge all'Italia. Le copie in gesso de' più celebri capolavori antichi e moderni, che con sapiente liberalità s'accumulano nei musei di Berlino e d'altre città tedesche, non equivarranno mai alle forme originali che a noi sorridon dal marmo. E il sole è un siffatto codino che difficilmente si risolverà mai a lasciare la traccia antica per disperdere le nebbie e temperare quel gelo, che sfigura lassù in gran parte il tipo umano. La coltura può fare miracoli e mutare le orride selve dell'antica Germania nei ridenti vigneti che oggi si stendono incantevolmente sulle rive del Reno. Ma mentre l'arte e la scienza si adoperano a gara per abbellire la patria tedesca, non mancherà l'arte e la scienza di abbellire ancor più la patria italiana: e l'Italia resterà sempre per le genti del nord una bella amata, cui più non vorranno colla forza rapire i

favori, ma collo studio cortese chiederanno cortesi sorrisi e le più geniali ispirazioni dell' arte.

II.

Il Goethe fin da giovinetto avea vagheggiato l' idea d' un viaggio in Italia. Il padre, che c' era stato, gliene parlava di frequente con viva ammirazione, e sulle vignette, che adornavano la sua casa a Francoforte, facea conoscere a Volfango la Piazza del popolo, il Colosseo, il San Pietro di Roma. Visitando le gallerie di Dresda, il giovine Goethe restava stupito dinanzi alle figure ideali di Raffaello; ma non riusciva ancora a capire la verità di così squisita bellezza, cui nulla rispondeva neppur da lontano nella realtà del suo mondo tedesco. Passando più tardi per Mannheim, egli entrava nella ricca pinacoteca; e dinanzi al gesso del Laocoonte e d' altre statue antiche, che gli rivelavano un' umanità così bella e così grande, egli sentivasi desolato di quella piccina e difforme che gli stava dintorno. Il desiderio di vedere l' Italia, ove le tante meraviglie di natura armonicamente s' accoppiano alle tante ricchezze d' arte, si faceva in lui sempre più vivo; e nel 1775 era già lì per partire, quando il caso volle ch' egli differisse di parecchi anni il suo artistico pellegrinaggio.

Giovine di 26 anni, l'autore già famoso del Goetz e del Werther, era invitato alla corte di Weimar, ritrovo geniale, che accoglieva allora già il Wieland, il Seckendorf ed altri letterati, e doveva accogliere più tardi Herder e Schiller, e procurare a Weimar il nome di Atene germanica. Il Goethe vi era chiamato dal duca Carlo Augusto, allievo del Wieland, uomo di fondo eccellente, schietto, un po' caparbio, un po' grossolano nei modi, ma tale insomma da potersi convenire col Goethe che conservava tutte le bizzarre abitudini, comuni ai poeti che volevano essere *originali*. I primi cinque anni a Weimar passarono per il Goethe in un'orgia continuata. Corteggiare le dame e le pedine; disporre balli campestri, partite di piacere; commetter delle follie; e, a tempo avanzato, scrivere versi leggieri per divertimento della corte: questi erano gli ufficj del Goethe, consigliere di stato. Il buon publico ne era scandolezzato; i Weimaresi si lamentavano che il consiglier Goethe si beccasse la lauta provvisione per fare un bel nulla, anzi per aiutare il duca nelle dissipazioni; e i letterati si lamentavano che il poeta Goethe dedicasse agli stravizzi il tempo ch'egli avrebbe dovuto consacrare alle Muse.

Ma le follie di questa vita non impedivano che il Goethe di tempo in tempo pensasse a sè stesso, ai suoi doveri d'uomo e di poeta. Nel 1779 egli

scriveva nel suo giornale: « Ho regolate le mie faccende, rivedute le mie carte, e bruciato tutta la vecchia robaccia. Cambiano i tempi e cambiano i pensieri. Ho gettato uno sguardo calmo sul mio passato, sulle bizzarrie, sugl' impeti e l' ardente curiosità della mia giovinezza..... Quanti giorni perduti in sentimenti e passioni chimeriche! e che povero frutto n' ho ricavato! Oggi è trascorsa la metà della mia vita; e non ho ancora mosso un sol passo per compir la mia strada: mi trovo nel caso d' un uomo ch' è sfuggito ai marosi, e comincia appena ad asciugarsi al sole. Io non oso più pensare a questi ultimi cinque anni, in cui mi sono gettato nel gran mondo! Che Dio m' ajuti a far meglio, e mi dia luce abbastanza perchè non m' arresti a mezza strada, e compia a tempo l' opera assegnatami, e non sia di quei tanti che passano il giorno a lamentarsi dell' emicrania, e la notte a cercar l' emicrania in fondo al bicchiere. » Il Goethe ha trent' anni suonati, e vede ch' è tempo di mettere giudizio, e di badare alla propria educazione. E' si domanda, quasi risensando: Che cosa ho fatto sin' ora? Che cosa devo fare? Da questo momento il consiglier Goethe perde ogni gusto per le follie della corte, vive ritirato, s' occupa di scienze naturali, e viene rivedendo i suoi lavori giovanili, quasi per richiamarsi a che punto fosse restato. Carlo Augusto non sa

spiegarsi la taciturnità del suo collega di piaceri; le dame di corte si sentono morire di noja, ora che il Goethe non è più là co' suoi motti, colle sue impertinenze; e tutti vanno almanaccando sulle ragioni di tal cangiamento. E il Goethe, nel silenzio del suo studio, sospira melanconicamente verso una vita più bella, più pura di questa weimarese; egli legge i classici poeti italiani, e i classici greci e latini; egli, qual mago, attira dentro il suo cerchio le dame e i cavalieri dell' Italia rinata del cinquecento, e la maestosa e serena bellezza degli eroi e delle eroine dell' antico mondo classico, egli viene ideando i due drammi: Tasso e Ifigenia. Ma questi fantasmi poetici gli sfuggono, se stende le braccia per stringerli a sè; egli pena assai a contornarli nettamente: l' occhio suo è intorbidato dalla grossolana realtà che lo avvolge. Egli si sente come in prigione, come esiliato nelle lande tedesche; e fugge fugge col pensiero verso il mezzodì, verso la patria de' suoi fantasmi diletti. Il desiderio di vedere l' Italia si fa in lui, un po' per volta, così intenso e doloroso, che non riesce più a leggere una pagina d' italiano o di latino senza piangere a calde lagrime.

Nel 1786 egli potè alfine toccare il paese ove fiorisce il limone e tra l' oscuro fogliame spicca dorato l' arancio; potè vedere le magioni dal bel peristilio, dalle splendide sale, ove persone di

marmo stavan là ritte a guardarlo; e, traendo dall'imo petto un largo respiro, e' si sentì, come scrive, « nella sua vera patria, e non più esiliato nel deserto del mondo. » Toccando Venezia, Padova, Bologna, Firenze, e' giunge a Roma dove soggiorna quattro mesi, dividendo equamente il suo tempo fra l'arte e la vita. « Dovunque io vada, egli scrive, incontro qui cose conosciute: tutto è qui come io me l'ero imaginato, eppure tutto mi riesce nuovo. Lo stesso avviene nelle mie idee: non ne ho acquistate di nuove, ma le vecchie sono diventate così chiare, così vive, così ben collegate fra loro, che possono passare per nuove. » Gl'incerti fantasmi di prima gli si cambiano in imagini nette, ch'egli può a suo agio vagheggiare. Egli intende le madonne e le sante di Raffaello, ora che le può confrontare con qualche vivente Fornarina; egli comprende e più ammira i marmi antichi, ora che ne riscontra la perfetta naturalezza sulle larghe e marmoree forme delle belle romane. — Da Roma passa a Napoli, sale più volte sul Vesuvio, e a Pompej, a Posilippo, dinanzi alle reliquie degli antichi templi pagani, perde ogni amore per le rette infinite e frastagliate dell'architettura gotica medievale. In Sicilia rilegge l'Odissea, e apprezza meglio la rappresentazione, ora che ha sott'occhi i luoghi descritti da Omero. Tornato a Roma coll'anima piena di vita e di

poesia, vi si ferma fino all' aprile del 1788, e bada a rifondere il Tasso e l' Ifigenia, che nella sua mente si sono ora meglio determinati.

Lasciando il nostro paese, il Goethe si sentì stringere il cuore: all' Italia e' doveva la serenità dello spirito, un modo più geniale di riguardare l' arte e la vita; ed ora gli toccava ritornare alle nebbie del nord, alle orgie grossolane, agli affari di stato, a tutti i fastidj della vita di Weimar. A Weimar e' si trovò come in mezzo a gente straniera. Mentre egli era andato tanto innanzi coll' educazion di sè stesso, mentre egli avea buttata via tutta la zavorra delle sue vecchie idee, e di poeta romantico, geniale sì ma rozzo, materiale, s' era fatto puramente classico, puro artista; gli amici suoi erano rimasti quelli di prima, e non lo capivano più, e mormoravano anzi che il viaggio d' Italia lo avesse rovinato, che la bella Sirena l' avesse incantato e corrotto. Egli recava d' Italia l' Ifigenia e il Tasso rifusi e adorni delle metriche forme; ma il publico tedesco non ne capiva nulla, e seguitava a spasimare e a disperarsi con Werther, e a fremere e imprecare col Carlo Moro del giovine Schiller.

Il poeta rimase disgustato di tutti e di tutto; e a disgustarlo vieppiù s' aggiunsero poco dopo i tumulti politici, che scoppiati in Francia non mancavano di commovere profondamente anche la Ger-

mania. Le idee dei republicani francesi, trasportate in Germania, fuori della società che le avea fatte nascere, poterono e dovettero parere più strane che in vero non erano; e i fatti di Parigi, raccontati da gazzette tedesche, o scimmieggiati in qualche staterello patriarcale di lassù, poterono pigliare quell' aspetto ridicolo, sotto cui il Goethe per un momento li riguardò. Il Goethe non capiva come da quel caos potesse uscire qualcosa di buono; e intanto ne risentiva il danno reale nella incertezza e nelle noje della vita. La rivoluzion francese era per lui, nell' ordine de' fatti, quel periodo della *furia e dell' assalto*, che nel suo sviluppo artistico egli avea felicemente superato, il periodo del suo Goetz e del suo Werther. Così il Goethe, disgustato del mondo, si raccolse tutto in sè stesso; non potendo tirarsi dietro la società tedesca, badò a proseguir solo il cammino del meglio. Nella sua ridente palazzina di Weimar, nel parco leggiadramente piantato, egli venne preparandosi un eremo beato, un pezzettino della cara Italia. E quando la bella solitudine fu pronta, si presentò a farla più bella il dio principale del nostro poeta, l'Amore.

Il consiglier Goethe passeggiava un giorno per il suo parco, quando vide accostarsi arditamente graziosa una giovinetta, una bella fioraja, che, dopo molti inchini, gli porgeva una supplica a favore d' un fratel suo letterato, il romanziere Vulpius.

Marianna Vulpius, la futura moglie di Goethe, era assai bella: capelli bruni dorati, occhi neri scintillanti, viso rotondetto, e la persona svelta; a Goethe ella parve un giovine Bacco, una delle belle ch' egli avea vagheggiato in Italia. E l' amò, e con lei volle divisa ed abbellita la solitudine de' suoi studj. Le malelingue facevano il loro mestiere; e gridava specialmente madama De Stein, e voleva arrossir di vergogna per l' antico amante; ma il Goethe si curava poco di tutti, ed amava e cantava l' amor suo in quelle *Elegie romane*, che sono la più squisita poesia erotica, scritta da Catullo in poi. — In questo frattempo il Goethe ebbe la ventura di conciliarsi anche la sincera amicizia dello Schiller, che cogli anni era venuto maturando, e chiarendo le proprie idee filosofiche e artistiche, e s' era accostato al modo di vedere del Goethe. E fu nel 1797 che il nostro poeta, felice dell' amore di Marianna e dell' amicizia dello Schiller, là nel suo cantuccio d' Italia, ideava e scriveva il poemetto idillico *Arminio e Dorotea*, la più perfetta, senza dubbio, delle cose sue.

E poichè col Tasso, l' Ifigenia, l' Arminio e Dorotea si chiude veramente il suo periodo classico, il periodo della virilità, e del *Fausto* intendo parlare diffusamente in altra occasione, qui farò un po' di sosta, per esaminare quale significato abbiano i due drammi e il poemetto nella storia

dell' ingegno goetheano, e quale sia il loro poetico valore.

III.

La storia generale della letteratura tedesca si trova nettamente riprodotta nella storia particolare dell' ingegno di Goethe. Ho già detto altrove come la storia della civiltà e dell' arte moderna ci mostri un grandioso ritorno dei popoli nuovi, usciti dalla confusione medievale, verso le serene altezze umane della vita classica greco-romana. Ultimi e più lenti degli altri si posero per questa via anche i Tedeschi, i quali onde più facilmente risalire alla civiltà classica antica, la studiarono prima nei suoi riflessi moderni, nella civiltà del rinascimento francese ed italiano, nella civiltà neo-classica. Qui essi durante il loro penoso pellegrinaggio fecero una specie di tappa, e ripreso novello vigore si spinsero fino all' altissima mèta.

Uguali sono gli stadj dell' ascensione goetheana al mondo della greca bellezza. Nel Goetz e nel Werther e' si rivela nella sua originalità, colle sue qualità buone e cattive: qui egli è, più che altro, tedesco. Il Goetz e il Werther sono ideali imperfetti, sono ritratti del giovine Goethe or rozzo, ma forte e titanico, or fiacco, sentimentale e malato. In questo momento, in cui il Goethe aspirava ad

essere il poeta nazionale tedesco, egli s'accorda in ispecie cogli Inglesi, cioè col popolo che serba ancora chiarissime le traccie dell'antica fratellanza germanica: Shakespeare inspira il Goetz, Ossian e Young inspirano il Werther.

Ma gl'ideali della vita tedesca, rappresentati in Goetz e in Werther, poco dopo non soddisfano più il poeta che va migliorando. E' comincia a vederne il lato falso, e idoleggia oscuramente nella sua fantasia un ideale migliore. L'ideale si sposta, s'innalza e s'abbassa, a seconda che s'innalza o s'abbassa lo stato reale. Al Goethe, rinchiuso nella cerchia delle idee tedesche, bastavano gli ideali di Goetz e di Werther; ma quando l'inquieto suo spirito cercò altra vita intorno a sè, fuori di Germania, fuor del presente, gli brillò prima alla mente l'imagine dell'Italia, della vita e della coltura italiana nel cinquecento, allorchè le nostre splendide corti formicolavano di accorti uomini di stato, di principi liberali e colti, d'artisti e di letterati. La corte di Ferrara, l'Ariosto, la poetica e triste figura del Tasso, gli s'impressero più profondamente nella fantasia. E' paragona sè stesso a Torquato, il duca d'Este a Carlo Augusto, il dissidio ch'egli sente tra le sue poetiche aspirazioni e la vita prosaica di Weimar con quello che avea dovuto provare il Tasso alla corte di Ferrara; e così il Goethe veniva ideando il suo dramma su Tasso.

Gli è questo un dramma che non è un dramma, perchè manca d' azione. Ma qualunque nome gli si voglia dare, esso è pur sempre un finissimo tessuto di pensieri e di sentimenti, una pittura delicata di caratteri nelle loro minime sfumature, il più bello e il più vero tra quanti ritratti del Tasso sieno mai stati tentati. Anima sensibilissima è quella del Tasso, e qua e là perfino sentimentale, e sta qui il suo difetto, qui la causa del suo tragico fine, qui il motivo del contrasto col duca, col Montecatino, colla donna, dalla quale crede al fine d' essere compreso. Leggendo questo dramma, senza pensare al tempo in cui è stato scritto, si stenta a riconoscere i lineamenti di Goethe sotto quelli del Tasso, e si crede trovarli piuttosto in quell' Ariosto di cui il Montecatino dà una così splendida caratteristica, o nel Montecatino stesso, sereno, uomo di mondo, un po' freddo e marmoreo. Ma se ricordiamo che il Goethe ideava il Tasso quando appena avea finito di guarire dal Wertherismo, cioè dalla sentimentalità morbosa, e che lo ha ideato prima di vedere l' Italia, prima d' avere chiaramente compreso lo spirito del mondo classico antico, tutto ci si spiega; e godiamo anzi di sorprendere in questo dramma l' anima di Goethe in un delicato e importantissimo momento di transizione.

L' ideale del Goethe s' era venuto innalzando dalla vita tedesca alla vita italiana, alla splen-

dida nostra vita del cinquecento. Ma il poeta neppur qui doveva o poteva fermarsi. Il nostro cinquecento non è che il mondo cristiano in fondo, paganizzato alla superficie; e piuttosto che la serena classicità greca riflette e riproduce il classicismo romano-alessandrino. E siccome questa vita pagana del cinquecento si svolge in un ambiente cristiano, spiritualista, essa assume una parvenza epicurea, immorale. Insieme all' Ariosto e al Tasso, il Goethe studiava i poeti latini e i poeti greci, e vedeva lassù un mondo ancora migliore, un mondo che gli pare il solo vero ed armonico. E il suo ideale così si sposta ancora: e' non s' accontenta più della bella vita del cinquecento italiano, egli aspira alla vita di Grecia; egli, condannato alla torbida vita di Weimar, sospira la serenità della vita ateniese.

Questa sua aspirazione d' esule, questo suo supremo ideale, egli lo ha rappresentato col dramma d' Ifigenia in Tauride, dramma in cui il desiderio di rivedere la patria è specificamente espresso come desiderio di rivedere la Grecia, quale unico paese dotato di coltura veramente umana. Per tornare in Grecia col fratello, Ifigenia rinuncia agli onori, alle ricchezze, alla mano di sposo che in Tauride le offre il nobile re Toante. Un senso d' infinita melanconia anima tutto questo dramma, in cui la marmorea serenità greca domina lo svol-

gimento delle più ardenti passioni. L'Ifigenia del Goethe presenta tutta la correttezza di forme dell'Ifigenia greca; ma l'anima dell'eroina è tutta moderna; e l'aver saputo esprimere l'abbondanza del sentimento moderno sotto le tranquille forme antiche costituisce il valor principale di questa classica creazione goetheana.

Ma se il Tasso e l'Ifigenia sono ben degni l'uno del nostro cinquecento, l'altra del secolo di Pericle, egli è pur vero che l'ideale rappresentato in questi due drammi era di tanto superiore alla realtà della vita tedesca da non poter più essere apprezzato dai contemporanei. Che importa la gloria al malato? Prima di tutto gli preme la salute. Il Goethe voleva, nella sua sdegnosa solitudine, consolarsi dicendo: chi vuol vivere nel futuro, deve scordare il presente! ma pur prova sempre il poeta il bisogno di muoversi e sentire colla sua nazione, coll'età sua; egli sente in sè l'istinto d'insegnare agli altri in qual modo la varia e dura realtà della vita si possa contemplare sotto più felice aspetto, in qual modo sia possibile « guadagnarne un lato poetico, » nel godimento del quale s'obliino tutte le miserie del resto. L'ideale italiano e l'ideal greco erano allora inintelligibili ai Tedeschi, sia perchè troppo elevati, troppo distanti dalla realtà, sia perchè espressi in drammi d'argomento non nazionale. Se la purezza e l'altezza dei sentimenti del

Tasso e dell' Ifigenia avessero potuto venire adombrati in un soggetto nazionale; chi sa se i Tedeschi non avrebbero potuto tener dietro al poeta nelle sue elevate aspirazioni? Questo quesito si presentò alla mente di Goethe, ed egli lo sciolse nel suo *Arminio e Dorotea:* semplice storia d' amore, un idillio, che tra le mani del poeta assume quasi le altere proporzioni del poema epico. Dal cinquecento italiano, dall' antica vita greca, il poeta ritorna alla contemplazione della vita contemporanea, e idealizza liberamente la nuova vita tedesca.

I gravi avvenimenti del giorno, il turbine di guerra che muove dalla Francia repubblicana e costringe a migrare oltre il Reno i tranquilli abitanti della riva sinistra, formano il cupo sfondo del poemetto di Goethe; e l' amore d' un ricco e bravo giovinotto per una povera e bella fanciulla, ch' egli incontra tra gli emigranti, amore che riflette in gran parte quello di Goethe stesso per Marianna Vulpius, la bella e povera fioraja, è il soggetto d' un soavissimo idillio che si svolge e meglio spicca su quel torbido sfondo.

In una graziosa elegia sull' Arminio e Dorotea, il Goethe fingendo raccolti in casa sua i migliori amici per legger loro il poemetto, dice: « Prima di tutto si beva alla salute dell' uomo (F. Wolf), che arditamente liberandoci alfine dal nome d' Omero, anima anche noi a battere quella via. Chi prima

avrebbe osato di gareggiar cogli dei? E chi con quel solo? Ma esser un Omeride, anche l'ultimo degli Omeridi, è pur sempre la gran bella cosa! » E il Goethe può dirsi il primo dei nuovi Omeridi, e il suo poemetto, di fronte ai grandiosi avvenimenti di quegli anni e degli anni successivi, ben ha l'aria d'una rapsodia, destinata a formare il canto più caro, il canto VI d'una Iliade avvenire.

Occorre forse che, per far notare i pregi di questo poemetto, io ne narri per disteso la favola? Ma la favola, la storia sua non ha nulla di nuovo, somiglia a tante altre che s'incontrano in cento romanzi. E ciò che distingue il vero poeta non è tanto l'invenzione d'una favola o d'un intreccio, ma bensì il saper scegliere tra il noto il migliore, e il modo di esporre quella favola e di svolgere quell'intreccio. Quante volte non abbiamo noi letto d'un giovinotto e d'una giovinetta che si parlan d'amore cogli occhi? Sentiamo ora in qual modo la cosa stessa sia stata detta dal nostro poeta. — Arminio va in traccia di Dorotea, e la trova fuor del paese, alla fontana, ov'ella è venuta per attinger acqua più pura. E Dorotea

Scese i larghi scaglioni in compagnia
Del garzon fino al pozzo, ed ivi entrambi
Sul murello sedêr che lo cingea.
Per empirvi un de secchj alla sorgente
Si curvò la fanciulla; e Arminio anch'egli,
Presone l'altro, si curvò. Riflesse

Nel vetro limpidissimo del fonte
Videro tremolar l'effigie loro
Nell'azzurro del cielo, e, sorridendo,
In quel puro cristal si salutaro.

E quante volte non leggemmo della lotta fra il pudore, e il desiderio d'una prima innocente confidenza fra innamorati? Sentiamo anche in questo il Goethe. — Arminio, non sapendo se Dorotea fosse libera di sè, invece di parlarle subito d'amore ed esporsi così al dolore d'un no, cui non sarebbe stato preparato, dice alla povera ragazza ch'egli è venuto da parte del babbo e della mamma a domandarle se le piacesse di andarsene con lui, e ajutare i due vecchi nelle faccende domestiche. E la buona ragazza accetta subito, ed è lieta di trovare in tempi così burrascosi una famiglia onesta che l'accolga, e una padrona che le tenga luogo di madre. Colle benedizioni e cogli augurj dei compagni di sventura Dorotea parte con Arminio; e non sono ancor arrivati a casa, che s'è fatto già tardi, e la notte è sopraggiunta. Dall'alto del colle Arminio ha però già indicata a Dorotea la magione paterna, le ha mostrato la stanza ov'egli dorme, e ove d'ora innanzi dormirà lei, Dorotea, poichè, egli aggiunge, pensiamo di fare qualche mutamento.

E giù per gl'ineguali
Rozzi macigni che servian di scala
Per venire alla vigna, il giovinotto

Guidava la sua bella. A tardo passo,
Appoggiando le mani alle sue spalle
La giovine scendea. Tra foglia e foglia
La luna colla sua tremula luce
I giovani adocchiava, infin che tutta
Si celò nelle nubi ed all' oscuro
Lasciò la coppia. Sostenea con cura
Il robusto garzon la giovinetta
Tutta china su lui; ma della scesa
E dei gradini mal esperta, il piede
Dorotea pose in fallo e sdrucciolò:
Pronto il giovin si volse, e, steso il braccio,
Con vigor la sorresse: e dolcemente
La giovinetta sul petto gli cadde.
Seno a sen, guancia a guancia allor s' uniro....
Ma pari a marmo effigïato, Arminio
Nel suo ferreo voler rimase immoto.
Non la strinse egli, no; contrasto al peso
Anzi si fece. La bella persona
Tra le braccia sentìa, sentìa vicino
    Il tepor di quel cuore: egli respira
Il respiro di lei..... ma della donna
La dignità magnanimo rispetta.

Per citare tutti i bei luoghi del poema io dovrei riferirlo per intero: esso è come una filza di perle preziose. L' Arminio e Dorotea è la più serena creazione di Goethe; io ci sento la grandiosa bellezza d' Omero, e la grazia, la dolcezza di Teocrito e di Virgilio: l' idillio e l' epopea si fondono qui in un tutto novello, che mal tenta Virgilio nelle Bucoliche, e che solo forse l' età moderna poteva produrre. Quand' io rileggo questo poemetto, mi tornano sempre a mente i bellissimi versi d' Omero, ove è descritta Andromaca, la quale,

dopo aver salutato con tristi presentimenti Ettore suo, pria che vada a battaglia, si stringe al seno, per conforto, il figlioletto Astianatte; e questo unico figliolo se lo abbraccia

Con un misto di pianti almo sorriso.

Il fondo doloroso del poema, le tristi guerre e le tante miserie che si tirano dietro nella vita pubblica e nella privata, ci fanno qui spuntare sul ciglio la lagrima; il sano e generoso amore d'Arminio e Dorotea, quegli onesti e schietti caratteri dell'oste al Leon d'oro, dello speziale, del parroco, della madre affettuosa e intelligente, ci fanno vedere che, sebbene il mondo politico e sociale sembri andare a rotoli, restanvi pur sempre elementi sani, che potranno preparare un futuro migliore: e la lagrima, scendendo dagli occhi, s'incontra col sorriso che spunta dal labbro. E

Con un misto di pianti almo sorriso

noi scorriamo questi versi soavi, armoniosi, che congiungono la semplicità e la maestà, e impariamo dal poeta a vedere anche noi nella torbida vita il lato sereno, impariamo a tollerare le spine per amor della rosa; e quando siamo giunti in fondo, ci sentiamo più liberi, più felici, migliori di prima: ci sentiamo poeti anche noi, anche noi vediamo netto e determinato l'ideal della vita.

LA VECCHIAJA DI V. GOETHE.

LE AFFINITÀ ELETTIVE

E IL GUGLIELMO MEISTER.

I.

« L'anime, a cui volgea le mie canzoni,
Udir più non mi ponno. È già disperso
L'amabile consorzio, e i mutui suoni
Cessaro; or gente nova ode il mio verso;
Ma l'applauso che n'ebbe, e da que' buoni
Caro mi fu, da lei m'è quasi avverso.
Chi del mio canto s'allegrò, pel mondo,
Se pur gli occhi non chiuse, è vagabondo. »

« Di quel regno di spirti ora mi piglia
Un desio che da tempo era perduto;
Ahi! che solo all'eolia arpa somiglia
La indistinta armonia del mio liuto.
Un brivido m'assal, molli ho le ciglia,
L'animoso cor mio fiacco, abbattuto;
Spare quel che posseggo agli occhi miei,
E prende realtà quant'io perdei. »

Così il Goethe, nella dedica del Fausto, rimpiange i bei tempi della giovinezza, gli amici perduti,

ed esprime quel certo senso di desolazione che egli prova in un mondo che più non lo comprende, che più non era in armonia con lui. Non si sa precisamente in che anno egli dettasse questa dedica stupenda, che conserva qualcosa della sua mesta bellezza anche in un' inesatta e stentata traduzione italiana. Fu publicata solo nel 1808; ma già nel 1790, quando venne fuori il primo frammento del Fausto, la dedica era scritta e da tempo. E a me pare che il Goethe vi esprima la sua mestizia, solo confortata di memorie poetiche, per trovarsi, dopo il viaggio d' Italia e la sua intima trasformazione, solo tra la turba dei tanti che si erano mantenuti nel vecchio ordine d' idee. L' amore di Marianna lo riconfortò; e l' amicizia dello Schiller, col quale veniva discutendo d' arte e di poesia, e nel quale trasfondeva tutto il suo olimpico disprezzo per il pubblico grossolano, lo distolse dagli studj di scienze naturali, a cui s' era dato con troppa foga e lo richiamò ai campi della poesia, gli fece riprendere e continuare il Fausto, e scrivere le migliori sue ballate. I dieci anni che corsero dal 1795 al 1805 furono i più belli per lui, segnano il punto culminante della sua poetica evoluzione; e lo collocano là quindi quale arbitro supremo dei due secoli, di due età armate una contro l' altra, a cui egli sovrasta, dominandole colla mente geniale, che ha veduto e compiuto nell' ordine delle

idee, ciò che l'umanità potè solo tentare e intravvedere allora per un istante nell'ordine dei fatti.

Ma il 9 maggio del 1805 lo Schiller, attaccato dal suo mal di petto, soccombeva; e il Goethe si sentì strappare metà dell'anima sua, si sentì, nonchè solo, smezzato. Già la felicità domestica gli era stata turbata dalla condotta poco corretta di Marianna, la quale avea ereditato dal padre, insieme ad ottime qualità, una sfrenata passione per il vino, passione ch'ella dovea trasmettere anche ad Augusto, il figliolo unico di Goethe. Nel 1803 era morto Herder, col quale a Weimar il Goethe non se la diceva più, come ai bei tempi di Strasburgo, ma che pure avea sempre amato e venerato in cuor suo. Nel 1803 gli mancava anche Dama Aja, la cara madre, la donna che visse unicamente per il suo Volfango, e restò sempre giovine con lui. Nel 1813 se ne va pure il Wieland, il vecchio e sereno Wieland, il gioviale ed onesto epicureo, che occupava il suo tempo a far romanzi e figlioli, come diceva la duchessa Amelia. E la guerra disastrosa per le armi prussiane s'aggiunse a turbare la vita del già stanco poeta. Addì 14 ottobre del 1806 il cannone tuonò a Jena; al disopra dei muri del suo parco, il Goethe sentia fischiare le palle, vedea luccicare le bajonette dei Prussiani fuggenti. Weimar sostenne un terribile saccheggio. La casa del poeta dovea venir rispettata, ed acco-

gliere il generale Augerau; ma avendo questi tardato fino al giorno seguente, nella notte alcuni soldati francesi v'entrarono, vollero da bere, da mangiare, vollero vedere l'ospite illustre e brindare con lui; e poi l'avrebbero forse Dio sa come maltrattato, se non c'era Marianna, la brava Marianna, che piena di coraggio lottò contro di loro, e fece venir altri al soccorso. Il Goethe fu turbato assai da questa scena; temette per sè, per i suoi, per i manoscritti; e per compensar Marianna della sua tanta devozione, cinque giorni dopo, la sposò alla presenza del segretario Riemer, e del figlio Augusto: e d'allora in poi volle che tutti la trattassero col rispetto dovuto alla moglie del consigliere De Goethe.

Nel settembre del 1808 il Goethe, durante il congresso d'Erfurth, invitato, si presentava a Napoleone, e avea la consolazione di sentirsi dire, tra gli altri complimenti: *Vous, Monsieur Goethe, vous êtes un homme.* Ma in verità era questo ormai quasi un semplice complimento. L'uomo cominciava a mancare, la sua fibra cedeva sotto i colpi ripetuti; egli non era più un uomo, era un vecchio.

E commise debolezze senili. A Jena egli era spesso in casa del librajo Fromann, che aveva adottato una piccina assai bella e graziosa, Minna Herzlieb. Il Goethe l'avea tenuta fra le sue braccia

da bambina, l'avea carezzata e baciata da fanciulla: quando la vide fiorente e vigorosa sui bei sedici anni, fu preso da violentissima passione per lei. Volle e seppe resistere; la ragazza fu allontanata, messa in collegio; e poi maritata, e felicemente; il cuore di Goethe sanguinò. Mai forse in vita sua aveva amato con tanta cosciente violenza, e tanto sofferto per amore. Ciò accadeva verso il 1809; e il poeta, secondo la sua usanza, volle tentar di guarire da questo male confessandolo in un romanzo, le *Affinità elettive*. Il Goethe s'era innamorato di Minna a sessanta anni; ma egli non si sentiva ancor disposto a dimenticare l'amore. Nel 1822 incontrò ai bagni di Marienbad una giovine graziosa, Ulrica di Lewezow, ch'egli amò corrisposto. La gente non finiva di commentare questa storia; ma il poeta godeva, si credeva ringiovanito, ed era quasi disposto a sposare Ulrica. Forse, più che il riguardo per le voci publiche, ne lo trattenne il riguardo per la propria famiglia, che gli procurava molto conforto. Il figlio Augusto avea sposato Ottilia Pogsvisch, che, morta Marianna nel 1816, si prese ogni cura del vecchio poeta, e gli mise intorno, come angioletti di conforto, parecchi bei nipotini.

Nel 1825 volle il duca, or diventato granduca, che si celebrasse il cinquantesimo anniversario dell'arrivo di Goethe in Weimar; e fu una festa

solenne, e il poeta fu trattato come una specie di divinità. Nel 1832, recandosi ad Ilmenau, rilesse pieno di mesti presagi, incisi sulla parete d'una camera altre volte abitata da lui, que' suoi versi:

Un poco aspetta!
Tu pure omai
Riposo avrai!

Aspettò poco. Ai 22 marzo di quell'anno ammalò. Gli ultimi suoi istanti furono confortati, come i più belli della sua vita, dall'amore e dall'amicizia. Vedendo per terra una striscia di carta, si lamentò che si avesse così poca cura delle lettere di Schiller; e stringendo fra le dita quasi irrigidite le frange d'uno scialle; « Guardate, diceva, che bella testa di donna! che belle treccie nere! che splendida tinta, su fondo scuro! » Parve addormentarsi; e Ottilia, la nuora diletta, si pose il dito alle labbra, per chiedere silenzio. Era inutile: non si risvegliò più. Le ultime sue parole furono: « Luce, più luce! » L'ha trovata egli in un'altra vita, la luce maggiore che domandava? Chi ce lo può dire? Il resto è silenzio! ripeteremo con Amleto. E intanto all'immensa luce da lui lasciata sul cammino della vita presente noi, saggi, procuriamo d'illuminare il nostro intelletto.

II.

Anche Goethe, al pari di tutti i più fortunati fra i miseri mortali, invecchiò: e i prodotti del suo ingegno sono là a provare che, insieme col suo corpo, era invecchiato e scaduto il suo ingegno. Padroni, padronissimi quelli che trovano nelle ultime opere del poeta il fiore d'ogni poesia e d'ogni filosofia: padroni altri di trovare le sue opere più belle fra i prodotti un pò informi della sua sfrenata e genial giovinezza. A me si conceda di tenere altra opinione; e mi si conceda pure ch'io tenti, poichè la credo più sana, di trasfondere questa opinione negli altri.

Come il Goetz e il Werther aveano trovato i loro cieci ammiratori tra i giovani *originali*, seguaci del Klinger, così le opere più tarde del Goethe, la seconda parte del Fausto, gli Anni di viaggio di Guglielmo Meister, le Affinità Elettive, le liriche del Divano orientale ed occidentale, trovarono i loro ammiratori specialmente fra i così detti romantici, fra quei romantici primi che riconoscevano il loro capo critico in Fed. Schlegel e i loro capi poetici in Tieck, Fouqué ed altri, allora famosi, ora quasi, e a buon dritto, scordati.

Se noi ci proviamo colla fantasia a cancellare dalla storia della letteratura tedesca il periodo

classico nella vita di Schiller e di Goethe, e insieme pochi altri che, come il Voss, furono i campioni e rappresentanti del puro classicismo antico sul finire del secolo passato e nei primi anni del nostro; e consideriamo, acconciato in tal modo, il grande movimento germanico da Herder fino agli Schlegel: noi vedremo come a quello scoppio violento di genialità che forma il noto periodo della *furia e dell' assalto,* periodo poetico in cui si disprezza ogni cura della forma, e tutto il valore del poeta si ripone nel suo vivo sentimento, nel contenuto interessante, nella materia che sommova e commova la vita sociale, sottentra per natural reazione, e quasi per istanchezza prodotta da troppo sforzo, il periodo dei poeti che furon detti romantici, i quali sulle prime riponevano il valore della poesia tutto quanto nella forma corretta, trasparente e proclamavano che la poesia non ha che veder colla vita, ch' essa risiede in una geniale e tranquilla contemplazione della natura, che la materia non vale e non importa se non come veste in cui allegoricamente si chiuda il pensiero astratto. Quella prima era una poesia di giovani; questa una poesia di vecchi; e l' Herder, che ne fu il critico apostolo, ci si mostra fanatico adoratore della poesia rozza e ispirata da giovine, e ammiratore non meno caldo della poesia didattica negli ultimi suoi anni. Romantici erano gli originali del

primo periodo, benchè non si chiamassero con questo nome; e romantici erano, e furono anche chiamati, questi del secondo; quelli erano giovani o bambini; questi vecchi rimbambiti; a quelli mancava la forma, e abbondava la materia; a questi abbonda la forma e manca la materia poetica.

Ed ora dimentichiamo la nostra ipotesi, e guardiamo le cose, come veramente stanno: ed ecco sorgere in mezzo ai due gruppi romantici Schiller e Goethe con le loro opere migliori, con quelle che si dicono del loro periodo classico. I due grandi hanno avuto quella virilità che mancò all' Herder, che mancò al Klinger, che mancò a tanti altri. Essi due seppero frenare e correggere la foga giovanile, prima di cadere nella fiacchezza senile; essi seppero domare e costringere la sovrabbondante materia entro la cerchia ideale del bello, cerchia ideale in cui la forma riesce a giustamente contornarla e a renderla evidente. Materia e spirito, contenuto e forma, calore e correttezza s' accoppiano e cospirano a produrre le migliori opere loro, quelle in cui sono riusciti davvero a gareggiare colle più belle delle letterature antiche.

Lo Schiller moriva sul pieno della vita, colla mente gravida di alti divisamenti, con un mondo di poesia concetto in sè, e condannato a perire prima di vedere la luce. Il Goethe sopravisse a sè stesso, invecchiò; e quando gli venne meno il

vigore della sana virilità, si trovò novellamente d'accordo coi poeti minori, coi fiacchi romantici, che lo aveano preso per maestro, ed esaltavano appunto le peggiori sue cose, poichè le sentivamo all'unisono colla loro tempra. Fu detto dagli uni che la scuola romantica corruppe e traviò il Goethe; fu detto da altri che il Goethe, col suo quietismo e indifferentismo senile, diede motivo alla scuola romantica. Nulla di questo è interamente vero. Era in lui e negli altri un processo naturale: era un frutto che l'età doveva produrre. Come nella vita politica, così nell'arte, dopo le scosse violenti della grande rivoluzione dovea sottentrare una calma scorata, rassegnata: dopo uno sforzo, che potè ai timidi parer vano, per risalire fino alla bella e sana vita degli antichi Greci, era naturale si tornasse per un momento a contentarsi della buja e affannosa vita del medio evo, della stupida e rassegnata del lontano Oriente.

Il processo di dissoluzione, di decadenza non avvenne in Goethe tutto a un tratto; e le opere sue di questo periodo ci mostrano chiare le diverse tappe. Dirò prima delle Affinità elettive.

Questo romanzo è pochissimo noto in Italia, dove pur tanti conoscono ed ammirano il Werther; io non so d'averne vista che una brutta, anzi indecente versione. *Habent sua fata libelli!* Eccone in succinto il soggetto.

Il barone Edoardo e Carlotta sono due bei giovanetti, che vivono a corte per educarsi alle eleganze della società eletta; e, com'è naturale, pigliano a volersi bene. Per ragioni di famiglia però Edoardo sposa una vecchia e buona signora; e Carlotta un ricco e buon uomo ch'ella non ama, ma può stimare. In breve Edoardo resta vedovo e ricco, e viaggia per distrarsi, e per scordare la fortuna ch' egli ha perduta rinunciando all'amor di Carlotta. Di ritorno da suoi viaggi, dopo un otto o dieci anni, e' trova Carlotta vedova e madre d'un' unica figlia, che vive in pensione. L'antico amor si rinfiamma, ed egli insiste per aver la mano di Carlotta. Ella rifiuta dapprima, e vorrebbe far felice Edoardo coll' amor d'una giovinetta, di Ottilia, ch' ella ha adottata e viene educando presso di sè. Ma Edoardo non s'accorge neanche di questa giovinetta, e ottiene Carlotta. Il romanzo comincia col dipingerci la felicità dei due sposi recenti e antichi amanti, che sono andati a passare la luna di miele in un castello di Edoardo, e vi stanno tutti soli, avendo voluto Carlotta mettere in collegio anche Ottilia, onde vivere unicamente per il suo Edoardo. Intanto Edoardo ha un amico, il capitano Ottone, uomo bravissimo, architetto, agronomo, che cerca un qualche onorevole impiego, e lo cerca col mezzo di Edoardo e di Carlotta, ch' egli ha conosciuto in altri tempi.

Non vedendo modo di ben acconciare l'amico, Edoardo si consiglia di chiamare il capitano con sè, e di servirsene per i lavori che si stanno facendo nel parco. Carlotta si oppone in tutti i modi possibili; ma cede alfine, per non parere troppo egoista, e per non iscontentare il marito; e il marito, sapendo che Carlotta avrebbe avuto caro d'aver seco Ottilia, crede compensare la moglie della sua arrendevolezza col far venire al tempo stesso il capitano ed Ottilia. Qui comincia l'intreccio. Ecco quattro individui messi in rapporti di vicinanza pericolosa; tra gl'uni e gli altri di loro ci sono delle *affinità* più o meno spiccate. Se il capitano s'innamora d'Ottilia, e la sposa, tutto andrebbe nel miglior dei modi; e questa prospettiva è intravveduta da Edoardo, che se ne compiace. Ma la cosa va ben diversamente. Poichè il capitano è d'un carattere serio e calmo, sebbene non freddo, d'un carattere simile a quello di Carlotta; e Ottilia è focosa e ardente nel suo riserbato contegno, quanto e più è focoso e volubile Edoardo. Le affinità elettive cominciano ad agire in questo mondo morale. Ben presto Edoardo è innamorato della giovinetta ed ella di lui, che spera di sposare; poichè Edoardo le fa capire come Carlotta desideri anch'essa il divorzio, per unirsi al capitano da lei segretamente amato. Carlotta s'accorge della freddezza del marito, e se ne spa-

venta: si consiglia seco stessa e col capitano; e per questi segreti colloquii s'accende fra i due quell'amore che tacito s'era sviluppato nel cuor loro. La situazione si fa difficile; e Carlotta, che non è punto contenta di rinunciare a Edoardo, e andar incontro agli scandali d'una separazione, crede di rimediar a tutto col rimandare Ottilia in collegio, essendo già partito il capitano. Così, ella pensa, Edoardo ed io ci troviamo come prima, soli; e l'amore si ridesterà, e questi non saranno stati che giorni d'un'errata esperienza. Ma Edoardo non intende ragione; e saputi i disegni della moglie, abbandona il castello, e le lascia scritto che fugge, per vedere se possa guarire dell'amor suo, e che frattanto ella tenga seco Ottilia; e mal per lei se tenti di ricondannarla alle noje del collegio. Le due donne restano sole: gli amici sono dispersi. Una speranza balena a Carlotta: ella spera d'esser madre fra poco; e diventa madre infatti: e la nuova è recata al marito, che non ne resta punto scosso ne' suoi propositi, e insiste per il divorzio, insiste perchè Carlotta sposi il capitano, e resti a lui l'adorata Ottilia. Un giorno e' s'accosta al suo castello, in attesa d'una risposta a queste sue proposizioni; e giù, presso i laghi, incontra Ottilia, ch'era uscita a passeggiare, a leggere un libro, e s'era portato dietro il figliolino d'Edoardo. L'incontro dei due rinfiamma l'amore. S'è fatto tardi; Edoardo se ne

va, e Ottilia, per giunger più presto al castello, si mette in una barca e vuol fendere il lago, invece di farne il lungo giro. La fretta la confonde, la barchetta balena, il bimbo le cade nel lago, ella ne lo ritrae spaventata, lo scioglie, lo asciuga, se lo riscalda sul petto, — la prima volta che il nudo suo petto fosse tocco da un vivente..... ahi no! da un morto; — ogni cura riesce vana: il bambino muore. Il capitano, scongiurato dall'amico, si risolve a intercedere per lui presso Carlotta, a indurla al divorzio, e lo fa, da quel gentiluomo ch'egli è: ecco che la morte del bambino, il quale parea dover legare per sempre Edoardo a Carlotta, interviene; ed ecco che Carlotta acconsente alfine a render felice il marito, nel modo ch'egli desidera. La procella pare scongiurata, tutto sembra racconciato, dopo questa serie d'affanni. Ma la povera Ottilia n'ha avuto una tale scossa, tanto è il suo rimorso per la morte del bambino, tanto il dolore suo per aver turbata la felicità di Carlotta a cui pur doveva ogni suo bene, ch'ella, eroina del suo presunto dovere, si rifiuta di mai sposare Edoardo, vive a sè, ritirata, con una contadinella che le ha preso vivissimo affetto: soffre, deperisce, e un bel giorno è trovata morta. Morta di sfinimento, di inedia; poichè la poveretta dava il suo pranzo alla ragazzina, e avea deciso di lasciarsi morire, e togliere così a Edoardo ogni ra-

gione di abbandonare Carlotta. Edoardo prova anch' esso a farsi martire, e a lasciarsi morire per l' eroina morta per lui; ma non ci riesce, non ne ha la fibra; e trova altra via per uscir d' una vita omai troppo incresciosa per lui. Sulla sorte di Carlotta e del capitano nulla ci dice il romanziere: ma ben ci lascia supporre che, dopo qualche tempo concesso alle dolorose memorie, avranno potuto i due vecchi amici, d' indole così affine, amarsi, e passare il resto della vita insieme.

Sarebbe questo un romanzo a tesi? E che tesi vuole dimostrare? Forse la necessità del divorzio? Può parere a prima giunta; e più, se si pensi che il Goethe ha avuta costante ripugnanza per la indissolubilità di questo legame. Ma poi, ben esaminando il tutto, si vede che l' autore ha introdotta questa storia d' un matrimonio male riuscito, per un fine ben diverso, per darci un insegnamento molto più importante e profondo. Dice bene il Gervinus che il poeta tende a dimostrare come « gli uomini non sappiano obbedire al *demone* che hanno in sè stessi, alla voce prima della natura; come non sappiano comprendere i móniti e gli eccitamenti del fato, che lor si rivela; come anzi bene spesso vogliano contrastare con lui, e con la loro libera volontà, *talvolta anche per un sentimento di dovere,* lo combattano a oltranza; e come tutto questo li porti in rovina. » Così Carlotta ob-

bedisce prima al sentimento del dovere, sposando Edoardo, a cui si crede legata dalle antiche promesse; e poi, fatta saggia dalla patita sventura, obbedisce al sentimento naturale, acconsentendo al divorzio, e preparasi così nuova felicità nei giorni avvenire. E Ottilia obbedisce prima al sentimento naturale, amando Edoardo, e poi atterrita dalla sventura, ch' ella ha cagionato, obbedisce al sentimento del dovere, e finisce col perdere sè ed Edoardo. L' insegnamento fondamentale adunque del romanzo parrebbe esser questo: ognuno obbedisca all' intima sua natura, ognuno badi al suo naturale istinto, e non si lasci traviare dalle speciose seduzioni d' un presunto dovere; il qual dovere spesse volte è un falso concetto, che proviene dalle abitudini sociali, da una falsa comprensione della vita, falsa comprensione creata e sancita dalla tradizione. È immorale questo romanzo? È immorale questo insegnamento? Ecco: Se voi pigliate per *morale* tutto ciò che è nei *mores*, nelle tradizioni della vita sociale e privata; esso romanzo è immorale, in quanto tenta appunto di scalzare l'influenza di questi *mores*, che determinano i così detti doveri. Ma se voi intendete per *morale*, tutto ciò ch' è veramente consentaneo alla *natura* dell' uomo, tutto ciò che meglio risponde al suo benessere, e che talvolta può trovarsi in contraddizione coi *mores*, i quali son frutto, a volte, di mala vita sto-

rica, allora il romanzo di Goethe è altamente morale, in quando tende appunto a combattere questi imaginarj doveri, che provengono da *mores* erronei, creati nella tradizione da mala vita passata. E combattere questi pseudo-doveri era certo cosa arrischiatissima e delicata, e che dovea offendere molte coscienze, perchè in punto di morale — e ben a diritto — ognuno vuol camminare coi calzari di piombo. Ma erra forte il Vilmar, e si confonde nelle parole quando dice il pensiero fondamentale di questo romanzo essere che « il sottomettersi al *dovere* è per la vita dell' uomo una malattia, e l'abbandonarsi al sentimento, la salute. » Il Goethe parla sempre d' un dovere illusorio, d' un dovere che nasce in noi e ci s' impone per un erroneo calcolo della nostra mente; e cedere a questo falso dovere è ben male; come bene è l' abbandonarsi al sentimento, quando il sentimento è sano.

Io però sono ben lontano dal poter approvare questo romanzo nel suo general colorito. In esso comincia a mostrarsi e a spiccare quella tendenza al quietismo, che distingue l' ultimo periodo della vita di Goethe; qui la vita degli uomini è troppo giudicata sul riscontro di quella delle piante e dei minerali; e la libertà umana è o negata, o troppo deprezzata. Tutto proviene nell' uomo dalla tempra, come nel minerale dalla chimica combi-

nazione: il capitano e Carlotta escono sani dalla lotta, perchè la loro mente è serena, è netta, perchè in essi il sentimento è sempre corretto dalla mente, perchè essi sanno *entbehren*, cioè *abstinere*, trattenersi da ciò a cui il sentimento troppo vivamente li spinge; Edoardo ed Ottilia si spezzano nella lotta, perchè la loro tempra è tale da pigliar tutto di primo acchito, da prendere una risoluzione qualunque e tenersi poi ostinatamente a quella, avvenga che può. Carlotta e il capitano sono pratici, sono pieghevoli e si salvano; gli altri due corrono come cavalli impennati, e guai a loro e guai a chi si trova sulla loro via; non c'è guidator che li freni, poichè manca a loro la guida naturale del senno. Inteso in tal modo, si vede come questo romanzo sia altamente tragico, come esso ci riveli le tristi conseguenze d'un *eccessivo e sfrenato volere*, del volere di Edoardo che s'ostina contro le obbiezioni di Carlotta a farla sua moglie, e s'ostina poi ad amare Ottilia contro tutte le difficoltà che una separazione da Carlotta doveva presentare. E così chi rompe paga; e la moralità parrebbe profonda e vera. Ma c'è il ma, ch'io dissi prima. C'è che il Goethe, come quasi sempre Shakespeare, come Euripide, ci mostra irresponsabili in fondo in fondo sia Edoardo e sia Ottilia in quei loro eccessi di sentimento o di volere, cercando la causa del male nella loro in-

tima tempra che essi non hanno fatto da sè, ma ricevuta da natura. Ed è chiaro che di questo passo facile riuscirebbe negare ogni responsabilità umana, ogni moralità.

Ad ogni modo, conchiudendo, io dirò che sebbene in questo romanzo spuntino già i segni della senile fiacchezza, pur esso è di gran lunga superiore al Werther e a tutti gli altri, e li supera non solo per la forma ch'è perfetta, ma anche per il contenuto, e perchè agita le più ardenti questioni della vita con una serenità, con una calma, che veramente dobbiamo invidiare al vecchio poeta di Weimar.

Poco dirò del Guglielmo Meister. Chi studia il Goethe, bisogna che si risolva a un processo di selezione: ha scritto moltissimo, ma, in mezzo a cose impareggiabili, molte anche indifferenti o brutte addirittura; e chi non vuol perdere il tempo e la tramontana, deve attenersi alle migliori. Goethe è sempre Goethe, come Giove è sempre Giove, sebbene talvolta pigli l'appellativo di Pluvio. Questo epigramma non è mio, ma d'una briosa signora a cui si chiedeva un giudizio sul G. Meister.

Il Guglielmo Meister è diviso in due parti, che hanno poco o punto da fare tra loro; e discordano nel colorito ben più che non discordino il primo e il secondo Fausto. Il Goethe lavorava agli *Anni di studio di G. Meister* ben prima di

partire per l'Italia; rifondeva e compiva il libro dopo il suo ritorno; e lo publicava nel 1795, due anni prima dell'Arminio e Dorotea. In origine dovea essere un romanzo filosofico e didattico, ed esporre in forma piacevole tutta la teorica del dramma e del teatro. G. Meister, che non è altri se non il solito Goethe, vuol riuscir attore ed artista contro l'intenzione della natura, che volea farne un uomo di vita attiva. Il romanzo fa la storia di tutti i suoi errori e vani tentativi, e conduce il protagonista fino al porto di salvezza. Poichè, durante la composizione, cangiò il punto di vista del poeta, e il Meister minacciò di pigliare il posto del Fausto, e dare un'allegorica e tipica storia dell'umanità, che s'affanna per vie più o men torte in cerca del suo meglio, e lo raggiunge ad onta di tutti i suoi errori. Come esposizione, come intreccio, questo romanzo vale ben poco; ma si legge ancor oggi ben volentieri per la varietà delle storie che vi sono introdotte, e più per una certa filosofia che vi si viene maturando e svolgendo sotto gli occhi nostri. La parte più importante è tuttavia quella in cui si dà una celebre analisi dell'Amleto di Shakespeare. Qui si mostrava per la prima volta come l'Amleto sia un eroe alla rovescia, vale a dire, per usare un'impudente parola, un vile, un tale che a forza di pensare riesce inetto al fare, un tale che si trova dinanzi

un còmpito superiore alle sue forze, e lo schiva fin che può con tutte le scuse, e poi vi soccombe. L'idea della vendetta paterna è così grande e terribile che non cape nell'anima fiacca di Amleto. Vi sta, per dirla col Goethe, come una pianticella di palma, messa in vaso di porcellana. La pianta cresce e il vaso ne va infranto.

Gli anni di viaggio di G. Meister, scritti appunto nel 1821, e rifatti in parte nel 1829, vorrebbero esser una continuazione degli *Anni di studio*, e mostrarci Guglielmo nel mezzo della vita, a cui alfine attivamente piglia parte. In realtà non sono che un accozzo male riuscito di sentenze varie e di novelle più o meno frivole, pregevolissime dal lato della forma, ma vuote d'ogni importante contenuto. Qui il poeta, come altrove, si diverte a dare massima importanza alle cose minime, a trovare della *Bedeutung* dappertutto; e i suoi ammiratori erano tanto ciechi o grulli da saper scoprire in fondo alle frivole novelle e fiabe dei sensi reconditi altissimi; e ognuno poi ammirava la propria bravura esegetica, confondendo le sue fantasie con quelle del poeta.

La grandiosa parabola dell'ingegno di Goethe, che potremo più agevolmente studiare nel Fausto, si rivela nettamente anche nelle sue opere narrative. Egli comincia da giovine scapato e brioso a contare novellette e fiabe (Märchen) all'amica di

Sesenheim o di Wetzlar; indi assurge al romanzo col Werther, in cui dipinge sè stesso e l'età sua malata di sentimentalismo, e la dipinge coll'aria di dare il ritratto d'una vita sana e piena; più tardi, negli Anni di studio di Meister, descrive in un romanzo semi-filosofico il processo di guarigione d'un personaggio, ch'è sempre lo stesso Goethe, ne descrive gli errori, ma colla coscienza, e coll'intenzione di mostrarli errori, benchè necessarj per giungere alla verità; nel momento più felice della sua esistenza, egli s'innalza dalla prosa al verso, dal romanzo al poema, al poema idillico, in cui ci dipinge una vita interamente sana, benchè un po' paurosa di fronte ai grandiosi avvenimenti del mondo politico; più tardi la parabola declina, e il Goethe ritorna alla prosa, discende dal poema al romanzo, e scrive le *Affinità elettive*, in cui dà una vita sana per metà, ma già inchinevole per il suo fondamento fisico a malarsi di fiacchezza, di nullità morale; infine negli Anni di viaggio di G. Meister, egli non riesce più a comporre nemmeno il romanzo, e dalle Affinità elettive, che rispondono meravigliosamente al Werther e agli Anni di viaggio di G. Meister, ei ritorna alle novelle staccate, anzi addirittura alle fiabe.

E possano quei tanti che predicano essere il romanzo la vera epopea dell'età moderna, possano

imparare dalla storia dell' ingegno del Goethe (se manca loro il tempo di svolgere la storia letteraria del medio evo, di riscontro all' antica e alla moderna) di quanto disti il romanzo dal poema, e come la novella a tutti e due sottostia; e si persuadano così anche dell' importanza del contenuto nella poesia. Purtroppo il romanzo, finora, è la sola epopea possibile tra noi; e il romanzo storico, genere ibrido e condannato dal suo più grande cultore, non fu che un fiacco tentativo per risalire all' epopea; ma ciò non dimostra la bontà del romanzo o la sua superiorità sul poema; ciò dimostra solo che noi non siamo ancora a tale altezza di vita publica da poter offrire materia al poema, o da poter giustamente apprezzare il poema, se un ingegno privilegiato ce lo desse. Siamo ancora piccini; siamo ancora mezzo malati per la fiera reazione del quindici. Cresciamo, facciamoci grandi e il romanzo risorgerà all' altezza poetica, descriverà, non più piccole vite, o vite malate; ma una vita grande, una vita sana; non avremo più Werther, o Guglielmi Meister; avremo altri Arminii e Dorotee. *Excelsior!*

IL FAUSTO DI V. GOETHE:

PRELIMINARI.

I.

La donna gode fama d' essere più astuta dell' uomo. Ed io credo che la fama abbia qui ragione: la bibbia poi è là per confortarmi colla storia famosa della foglia di fico. La donna volea piacere quanto più fosse possibile all' uomo, e astutamente si velò. E in questo senso ammetto anch' io che il frutto proibito pendesse dall' albero della *scienza* del bene e del male. Eva, mangiando il frutto, imparò l' arte di meglio sedurre il diletto compagno. In fatti, una bellezza nuda ci piace; ma una beltà misteriosamente velata eccita la nostra fantasia, che facilmente travarca i limiti del reale: essa ci esalta, ci rapisce. E quel che vale per le belle opere della natura, vale del pari per le belle opere dell' arte. Se Omero e l' Ariosto piacciono bensì, ma appassionano pochi o nessuno, ciò dipende, io credo, in gran parte da quella loro se-

rena, divina chiarezza; se Dante e Goethe all'incontro hanno trovato numerosi, caldi, anzi fanatici ammiratori, che scoprono in loro bellezze anche là dove il critico inesorabile deve appuntare il suo stilo, ciò dipende per buona parte dalla loro misteriosa oscurità.

Il Fausto non è la più bella nè la più corretta fra le poetiche creazioni del Goethe; ma è certo la più oscura, e quella quindi che più fu studiata ed ammirata in Germania e fuori. E se le molte sincere bellezze che lo adornano consiglian me pure a farne oggetto di particolare discorso, la oscurità me ne vorrebbe pur sempre distorre. Poichè, io lo confesso, non ho nessuna simpatia per le nebulosità di qualunque specie le siano. Finchè ci sono stelle fiammanti e serene, che dal cielo ci allietan lo sguardo, mal mi passa per la mente di badare alle remote e torbide nebulose, che abbandono volentieri alle indagini dell'astronomo curioso. E il Fausto, specie nella seconda sua parte, purtroppo rassomiglia a una nebulosa. È celebre la risposta del vecchio Goethe all'Eckermann: « Voi mi domandate quale concetto io abbia cercato d'adombrare nel Fausto. Come se io stesso lo sapessi! Come se io stesso fossi in grado di dirlo a me medesimo! Il Fausto è un soggetto incomprensibile; e tutti gli sforzi della mente per penetrarvi a fondo riusciranno vani. » Era questo

uno dei soliti indovinelli, con cui il vecchio Goethe amava darsi l'aria di profeta e di semidio? ovvero

Queste parole di colore oscuro

sarebbero un saggio e onesto ammonimento ai lettori e più ancora a tanti commentatori, che si ostinarono e s'ostinano a penetrare tutto il segreto della grandiosa creazione?

A dissuadermi poi dal parlare del Fausto s'aggiungerebbe anche la pochezza della mia preparazione. Poichè egli è vero ch'ho letto e riletto con tutto lo studio possibile questa e le altre opere del poeta; ma sul Fausto, come sulla Divina Comedia, sono stati scritti migliaja e migliaja di volumi, colla buona intenzione di svelarne i misteri. Or io non ho potuto vederli tutti quanti; nè tutti quelli che ho potuto vedere, m'è riuscito poi di trangugiare. È un peccato che subito confesso, onde averne più facile assoluzione.

Ma poichè il mago ha sedotto me pure; poichè anch'io credo d'aver trovato il bandolo dell'aggrovigliata matassa: e'mi par opera buona comunicare quel poco che ho trovato anche agli altri, e risparmiar loro forse qualche fatica, e ajutarli a intendere e gustar meglio anche le parti meno difficili del poema. Mi ci son messo ormai, ed entrerò senz'altri preamboli nell'argomento.

Accennare i fatti storici o mitici da cui dipende la gran tela del Fausto; esporne il concetto fondamentale; e mostrare come questo concetto si esplichi nelle singole parti della grande composizione: ecco il non lieve còmpito ch' io m' assumo, e che tento sciogliere alla meglio.

E affinchè il lettore subito si raccapezzi nel grande laberinto goethano, esporrò per primo quale sia il concetto filosofico del Fausto.

La vita dell' uomo si divide in tre età: nella giovinezza, in cui prevale il senso; nella virilità, in cui prevale l' azione; nella vecchiezza, in cui prevale il pensiero. La vita della umanità percorre le stesse tre massime fasi, ha le tre medesime età. L' umanità ebbe la sua giovinezza sensuale nell' oriente, la sua attiva virilità in Grecia e in Roma, la sua vecchiaja speculativa nel medio evo. Un nuovo periodo, una ripetizione di queste tre fasi, comincia per l' umanità coll' evo moderno: il rinascimento è appunto la sua novella giovinezza sensuale, a cui deve succedere nei tempi nostri e per opera nostra la novella età virile dell' attività. La storia dell' umanità, ch' esce della vecchiaja medievale, passa per la giovinezza del rinascimento, e tocca o sta per toccare la moderna virilità, costituisce il substrato filosofico della tragedia del Goethe.

Ma il Goethe nelle sue concezioni poetiche tiene una via tutto diversa dalla comune, e anche in questo s' accosta agli antichi. Egli non parte da un concetto astratto che poi riveste di forme fantastiche, desunte dalla realtà; egli non realizza, per parlar colla scuola, l' ideale; egli parte sempre da un dato caso particolare, che sceglie fra tutti, e modifica e trasforma secondo i bisogni dell' arte; egli idealizza, cioè, il reale. E così, questo concetto filosofico sulla storia dell' umanità fu certo l' ultimo a balenargli in mente, e certo gli venne dopo che già era molto innanzi col lavoro. Come nelle altre opere sue, anche in questa il Goethe è partito dalla sua personale esperienza, dalla sua storia particolare. Egli era uscito dalle scuole di Lipsia, ove s' insegnava la vecchia scienza medievale, tutta secca astrazione, remota affatto dalle ispirazioni e dai bisogni della vita: e' partiva adunque nella sua storia interiore da un abuso di pensiero, dalla speculazione pura. Ben presto, coll' ardore de' suoi giovani anni, s' era abbandonato spensieratamente, per contraccolpo, ai godimenti materiali, al libertinaggio; egli aveva abusato del senso. Infine, innamorato dell' arte e della vita migliore d' Italia e di Grecia, nello studio del bello immateriale avea trovato la pace interiore, l' armonia tra il pensiero e il senso; e si preparava poi ad un' utile attività nella vita.

In Werther, in Tasso, in Arminio, il poeta avea trovato i parziali rappresentanti delle sue personali esperienze; nel Fausto e' cercò un rappresentante complessivo di tutta la sua vita. Egli avea dinanzi a sè la propria storia; la vide per gran parte riflessa nella popolare leggenda del dottor Fausto; poi, o da per sè colla sua poetica intuizione, o guidato dalla filosofica speculazione dell' amico Schiller, e' vede nella storia sua e in quella di Fausto riflettersi nettamente la storia di tutta l' umanità dal medio evo fino ai giorni suoi. Il movimento tutto dello spirito moderno s' era riprodotto in breve tempo nella Germania che risorgeva e dovea pigliar posto alla testa della nuova civiltà; e il Goethe, quale rappresentante sommo di questo movimento tedesco, riproduceva per necessità in sè stesso tutto il movimento dell' Europa moderna. Lo Schiller ebbe forse il merito di chiarire la mente di Goethe su questo punto; ma anche senza di lui, senza che il poeta mai sapesse di questo riflesso, narrando nel Fausto la sua vita interiore, l' educazione di sè stesso, egli avrebbe dovuto narrare anche la storia intima della civiltà moderna.

Tre elementi pertanto si sovrappongono e dovrebbero sempre esattamente combaciare in questa tragedia, polisensa, come la Comedia di Dante: la storia intima di Goethe; la storia di Fausto;

la storia ideale dell' umanità. — E poichè la storia intima di Goethe noi l' abbiamo già tracciata; e tracciato abbiamo egualmente in parecchie occasioni il cammino dello spirito umano nell' evo moderno: ci resta ora, prima di metterci all' esame della grandiosa tragedia, di studiare il terzo elemento, la leggenda del dottor Fausto, che ne forma il materiale tessuto.

II.

Che cos' è questa leggenda di Fausto? E quali sono le sue storiche ragioni? Essa rappresenta, in generale, la reazione della carne contro le soperchierie dello spirito, il quale, secondo la credenza cristiana medievale, era la sola parte buona dell' uomo. Per il fervente cristiano, che rinunciava alla vita mondana materiale affine di guadagnarsi la vita spirituale nel cielo, come l' anima era l' imagine oscurata di Dio e degli angeli suoi, così il corpo, il quale imprigionava l' anima e la facea traviare o la distoglieva dalla contemplazione mistica dell' altra vita, era l' imagine di Satana e degli altri angioli ribelli. E Dio era il sommo bene, e Satana il sommo male; Dio era l' intelletto, Satana il senso; Dio la fede, Satana il dubbio, la ragione. E se in mezzo alla medie-

vale ingenua fede dei molti che speravano di guadagnare il cento di bene nell'altra vita per uno di male sofferto in questa, sorgeva qualche individuo un po' scettico e troppo sanguigno e nervoso per potersi adattare alla dieta spirituale degli altri; e questo individuo s'abbandonava al dubbio, negava la vita futura, e volea godere della presente, volea indulgere alla carne, alla materia, a ciò che dicevasi il male, il diavolo: i pii credenti spaventati dicevano e contavano che il tal de' tali s'era dato al diavolo; e la frase metaforica ben presto tra gente rozza venìa presa in senso reale, e si componeva la storiella di Teofilo, di Fausto e di tanti altri meno famosi, che hanno venduto l'anima al diavolo, a patto di poter godere tutto il godibile in questa vita.

Per incontrare leggende d'uomini che si sono venduti al diavolo non occorre andare in Germania o risalire al medio evo: io ne ho sentito contare più d'una sulle nostre montagne. Ne chiesi una volta a un contadino del bellunese, il quale godea fama di molta intrinsichezza con Messer Belzebù. — « Eh! ne contano, mi disse, tante e poi tante! ma chi ci crede più adesso? Io ne so qualche cosa: una volta, che mi trovavo in brutti impacci, anch'io lo chiamai, e gli avrei dato l'anima per ben pochi quattrini; ma lo crede? non s'è fatto vedere. » Io gli feci osservare che forse in quel

momento anche il diavolo si sarà trovato un po' corto, — « quando pure, soggiunsi, invecchiando non si fosse dato all' avaro. » E il contadino scuotendo il capo con tristezza: — « Lei ha voglia di scherzare! Sa che, piuttosto? Laggiù all' inferno egli ne ha già abbastanza anime dannate; e poi quelle dei signori gli piovono giù da per sè, senza bisogno ch' egli s' incomodi più. » Io notai questo nuovo argomento di lagnanze del misero popolo contro i signori; e tirai via ripensando a Fausto.

C' è stato realmente un dottor Fausto, nativo di Kundlingen nel Wuertemberg; il quale, dopo aver girato per le Università tedesche, visse or qua or là ciurmando il pubblico con incantesimi e diavolerie. Si hanno sue notizie nei primi trenta anni del secolo decimosesto. Alla sua morte i pettegoli dissero che le cose non fossero passate liscie; anzi taluno affermò addirittura che il diavolo se l' era portato via. — Questo, diremo così, è il substrato storico; poi cominciarono le appiccicature e gli abbellimenti fantastici. Nel 1587 lo stampatore Spies di Francoforte, riunendo intorno al nome di Fausto tutte le storielle che giravano sul conto di lui e di altri prestigiatori indiavolati, pubblicò una *Storia del dott. Giovanni Fausto, celeberrimo incantatore e mago.* Questo libretto fu poi raffazzonato e ristampato più volte; ed oggi stesso corre per la mani del buon popolo tedesco:

l'ultima edizione ch'io ne ho veduta è del 1834. C'è anche una riduzione drammatica per il teatro delle marionette. Eccone in breve l'argomento.

Fausto era un buono e bravo figliolo, pieno del timor santo di Dio, che mandato alla Università vi diventa uno scavezzacollo de' primi: lascia la chiesa per la bettola, le sante scritture per le scritture profane. S'addottora in teologia; ma poi va a studiare medicina, matematica, cabalistica e magìa in Polonia.

Ma quel tanto che la scienza gli permette di vedere nei misteri della natura non gli basta, e non gli basta quel tanto che la povera borsa gli permette di godere nella vita; e però un bel giorno e' si risolve al gran passo di vendersi al diavolo; pronuncia un terribile scongiuro, e il diavolo gli apparisce tra fulmini e tuoni. I due s'intendono facilmente sulla faccenda, e stendono il contratto in doppio originale: Fausto scrive col proprio sangue. Il principale concordato è che il diavolo per ventiquattro anni servirà il dott. Fausto di barba e di parrucca, gli farà conoscere tutto il conoscibile e godere tutto il godibile; dopo questi, il diavolo potrà pigliarsi l'anima del dottore.

Quel diavolo si chiamava Mefistofele, ed era un diavolo galantuomo: il padrone non potè mai lagnarsi de' fatti suoi. Rubacchiando di qua e di là gli procurava quattrini; lo ajutava a sedurre

le belle campagnuole e le cittadine; e poi, steso il mantello magico, gli facea vedere lontani paesi, il cielo e la terra; anzi, ma solo in sogno, gli fece contemplare anche l'inferno, sua futura dimora. Intanto i ventiquattro anni, tra le orgie, le bricconate, i viaggi terreni ed aerei, furono presto passati; e s'avvicinava il termine fatale. Fausto raduna a cena per l'ultima volta i suoi compagni di mala vita; e là si mangia e si beve allegramente; e sul finire il dottore, squadernando innanzi agli occhi loro la terribile pergamena, annunzia che tra poche ore gli toccherà prendere il treno diretto per la città di Dite. Quelli se ne vanno tutti sgomenti; e Fausto, abbastanza tranquillo, stassene aspettando il fischio del vapore. Mefistofele, esatto per l'innanzi, non manca naturalmente adesso. A mezzanotte in punto i vicini sentirono un gran rumore, un gran puzzo di pece e di zolfo, segni infallibili della presenza del diavolo; e la mattina vegnente fu trovato il cadavere di Fausto tutto sfracellato, dinanzi alla porta della camera sua. — « Qui finisce la storia del dott. Fausto, narrata ad ammonire ogni fedel cristiano, e segnatamente coloro di capo balzano e bizzarro, e folli e temerari e superbi, ch'è da temere Iddio, e da fuggire ogni materia d'incantesimi, e di affatturamenti diabolici giusta l'espresso divieto fattone dal Signore..... Vigilate

e statevi in guardia, chè il nostro avversario, il diavolo, va intorno a guisa di leone che rugge in cerca di alcuno cui egli divori; al quale fate di resistere saldi e fermi nella fede. E così sia. » Queste parole non sono mie, ma del pio autore della leggenda faustiana.

In questa leggenda ci sono parecchi elementi onde il poeta poteva servirsi. Da un lato c'è un Fausto volgare, che vende l'anima al diavolo per soddisfare tutti i capricci del senso; che sfugge alle strettoje celestiali dello spiritualismo cristiano per lanciarsi nei gorghi infernali del senso: un Fausto che somiglia molto al don Giovanni della leggenda meridionale. Ma nel Fausto tedesco, oltre questa sfrenata tendenza sensuale, c'è anche una tendenza tutta inversa, c'è uno spasimo dello spirito che si sente incatenato dalla materia, e vorrebbe penetrare i misteri di natura, e conversare con gli altri spiriti simili a lui, che gli aleggiano intorno nei turbini della vita. Fausto ha studiato scienze naturali, s'è dato alla magìa, e vende l'anima al diavolo non tanto per soddisfare i suoi materiali bisogni, quanto per allargare quello strappo ch'egli ha già fatto nel velo misterioso della natura, e spiegarsi « quest'enorme mister dell'universo. » Fausto, come dirà il Goethe, ha due anime in sè, una che vuole infinitamente conoscere, l'altra che vuole infinitamente godere: e

nella lotta fra queste due tendenze esclusive ed opposte, Fausto, secondo la leggenda, perisce, e secondo il Goethe, che in Fausto vede sè stesso e l'intiera umanità militante verso una vita migliore, riesce vittorioso; ei riesce a conciliare le due anime, a ricomporsi la pace interna, e a salvarsi. Una circostanza, accennata dalla leggenda stessa, additava al Goethe questa umana trasformazione dell'esito bigotto. Tra i godimenti che Mefistofele procura a Fausto c'è anche il matrimonio stipulato e consumato con la greca Elena. Che valore aveva questa storiella per il pio autore della leggenda? Egli intendeva con ciò mettere in guardia i buoni cristiani contro quegli studj che sapientemente allora si dicevano di umanità, contro lo studio allora fervoroso dell'arte e della vita latina e greca. Gli umanisti tedeschi del secolo XVI avevano imparato dai nostri a considerare la vita sotto un aspetto meno esclusivo, a sorridere da un lato delle superstizioni volgari, e dall'altro degli ardori riformatorii di Lutero e compagnia. E però la gente li guardava di traverso. Anche Fausto godea fama di buono umanista; si diceva ch'egli sapesse a memoria tutto Omero. Nella mente dell'autore della leggenda il libertinaggio e l'incredulità di Fausto erano in parte un effetto de'suoi studj pagani; Elena, la bellissima fra le greche, era una delle tante armi,

onde il diavolo si serviva per traviare le anime. Il Goethe invece, che facea ben altra stima della vita e dell'arte greca; il Goethe che i classici non li volea lasciar nella scuola, ma portarseli dietro nella vita, nel matrimonio di Fausto con Elena vide specchiarsi il connubio dello spirito tedesco colla forma greca, e sostituendo al vecchio dottore sè stesso, fece sì che Fausto purificati tra le braccia d'Elena i fieri ardori del senso, e soddisfatta quella smania di intendere l'inintelligibile, passasse poi a una sana attività nella vita, colla quale redimeva tutti quanti i giovanili errori. L'azione, il lavoro, è il motto dell'enigma umano: nell'azione le due anime discordi s'accordano, e cospirano ad effettuare il meglio, l'ideale umano.

III.

Prima di venire all'esame del Fausto mi sia permesso un altro studio preparatorio, che serva anche a distruggere certe prevenzioni dei lettori italiani contro le diavolerie ond'è piena la tragedia goethana. Voglio dir qualche cosa delle superstizioni magiche che nel dramma sono prese sul serio e adoperate a produrre il meraviglioso, e riescono invece a disgustare molti lettori, sia per la loro intima bruttezza, sia perchè la fantasia degli Ita-

liani si rifiuta di seguire il poeta sovra un campo ch' essi conoscon sì poco. Dirò prima adunque qualche cosa sulla magìa e sulle scienze occulte del medio evo, e verrò poi a mostrare come la magìa fosse per necessità uno dei punti di partenza per la creazione goetheana, così come la poesia greca era uno dei punti d' arrivo. Il Goethe ha studiato magìa, cabalistica e alchimia sui libri dell' Helmont e di Teofrasto Paracelso da Bombast; e dai libri di quest' ultimo verrò desumendo i tratti principali di queste scienze. Forse, vedute da vicino, non appariranno così sciocche e insensate come le dicono molti, che le giudicano dall' altezza delle ricerche moderne.

Il buon Dio, prevedendo che l' uomo si sarebbe annojato a starsene quaggiù colle mani in mano, gli consegnò, come dice la Bibbia, l' universo, quale materia di disquisizioni. Noi ci sentiamo eccitati a studiare il mondo esteriore e il nostro mondo interiore, il mondo materiale e il mondo morale. Ma il nostro studio può pigliare due opposte direzioni, secondo che vogliamo a preferenza conoscere i fatti o le ragioni dei fatti, l' apparenza o la sostanza, il fenomeno o il noumeno. Rispetto allo studio dei fatti le scienze occulte medievali non battevano via diversa da quella seguita dalle odierne scienze fisiche. Diverso invece era il loro cammino per la ricerca delle ragioni, della sostanza,

del noumeno. Per la scienza moderna si può dire che tutto è ridotto a materia e *forza;* per la scienza medievale tutto si riduceva a materia e *spirito.* La scienza moderna va superba d'aver dimostrato la unità delle forze fisiche, colla quale pretende tutto spiegare: non v'è elettricità senza magnetismo, non v'è luce senza calore; e il calore altro non è che moto trasformato; e moto è il suono, la luce, il calore, la elettricità, il magnetismo. La è un'unica forza motrice, che si rivela sotto diversi aspetti. Se domandiamo al fisico moderno: la vita delle piante, che cos'è? egli ci risponde: è una serie di assorbimenti, di assimilazioni, di combinazioni chimiche; è moto d'attrazione. E la vita degli animali? Sempre la stessa unica forza, che si esplica sotto forma d'assorbimenti e combinazioni più delicate. E il pensiero? e la ragione dell'uomo? La solita storia: moto di nervi, combinazioni chimiche. E il genio del poeta? Una questione di fosforo. La scienza moderna è partita saviamente dagli ordini inferiori delle cose, dagli esseri inanimati, ne ha studiato, coll'analisi più scrupolosa, i fenomeni, le leggi; ed è poi venuta applicando queste leggi degli esseri inanimati alle piante, agli animali, all'intelligenza umana. In un sasso che cade c'è materia e forza; nel poeta che crea, materia e forza. Le scienze occulte medievali procedevano per la via opposta. La ricerca inco-

minciava dagli ordini superiori degli esseri, dall' uomo stesso, ch' era riguardato come il fine dell' universo. Ora l' uomo, come spiegava la bibbia, è corpo ed anima, materia e spirito, senso e intelligenza. E gli animali che cosa saranno? Anch' essi materia e spirito, ma spirito d' un ordine inferiore. E le piante? Ancora materia e spirito, con prevalenza sempre maggiore della prima sul secondo. E i minerali? Sempre materia e spirito; ma questo quasi del tutto ottenebrato. La scienza moderna non conosce che materia e forza cieca; la scienza medievale non conosceva che materia e provvida intelligenza. Tutte e due saranno forse esclusive; tutte e due forse mal guardano fenomeni diversi sotto un solo punto di vista; forse « intra iliacos muros peccatur et extra; » ma a noi non tocca entrare in tale spinosa questione.

Cerchiamo invece le pratiche conseguenze che da queste due opposte maniere di studiar l' universo ne vengono e ne venivano nella pratica, ora e nel medio evo. L' ingegnere meccanico studia ora la forza delle acque correnti, la forza del vapore, e costringe le une nei suoi canali, l' altro nei suoi stantufi, per obligarli a prestare servigio. E il mago del medio evo studiava la natura degli spiriti della terra, dell' acqua e dell' aria, dei quali alcuni e' riconosceva superiori, altri inferiori a sè stesso; e mediante comandi chiamava a sè gli uni

come servitori, e mediante calorose preghiere, ch'ei diceva esorcismi, scongiurava ed evocava gli altri; e di questi e di quelli volea servirsi negli usi della vita. L'astronomo studia ora il moto delle stelle, e lo spiega colla forza dell'universale gravitazione; calcola l'influenza del calore e del magnetismo solare sulla terra; coll'attrazione combinata del sole e della luna si spiega il flusso e il riflusso del mare. E l'astrologo del medio evo spiegava l'armonico moto delle stelle, ammettendo che ciascuna di esse fosse animata, e diretta da uno spirito intelligente; e come gli uomini s'ajutano fra di loro, così egli riteneva che le intelligenze diverse degli astri s'influissero a vicenda ed avessero continua ed importante azione sull'uomo, e sulla terra da lui abitata. L'uomo, essi dicevano, è un microcosmo: vale a dire, egli è in piccolo ciò che l'universo, il macrocosmo, è in grande. L'uomo risulta di organi diversi, che determinano la sua tempra e la sua attività: ha cuore, cervello, milza, fiele, reni, polmoni e fegato. Ed era per loro naturale il supporre che anche il gran corpaccio dell'universo avesse organi corrispondenti, coi quali influisse su quelli dell'uomo. E il Sole, che manda dappertutto luce e calore, fu detto il cuore del macrocosmo; la fredda e bianca Luna il cervello; Saturno, il vecchio piagnone, la milza; Marte, l'iracondo, il fiele; Venere, la procace, i reni; Mercurio,

i polmoni; e Giove infine il fegato. Dante e Boccaccio credettero all'influenza delle stelle; e ci crede, in un altro senso, anche l'odierno naturalista; il Goethe si contentò di notare con compiacenza che alla sua nascita aveano presieduto Venere e Giove. E ormai si vede come l'astrologo e il mago del medio evo, in fondo in fondo, partissero da un concetto vero; e solo errassero nelle loro spiegazioni e nella pratica applicazione. Noi non crediamo più che il sole sia animato, ma alle sue influenze crediamo ancora; e siamo lieti della sua virtù vivificatrice, e paragoniamo la velocità del nostro pensiero con quella de' suoi raggi luminosi; e alla sua luce, al suo tepore si riconoscono debitori i poeti di molte vigorose ispirazioni, il forte campagnuolo della sua allegra e incrollabil salute.

Ma io non vorrei essere pigliato per un astrologo o un mago travestito alla moderna; e però ritorno al mio assunto, per cercare in qual rapporto stieno queste magiche fantasticherie colle imaginazioni poetiche, e come Fausto, che è il rappresentante dell'umanità, la qual lascia gli errori e giunge faticosamente al vero, dovesse partire dalla magìa per giungere alla poesia.

IV.

Un geniale pensatore, Edgardo Quinet, nel suo *Merlino l'Incantatore,* forse partendo dal detto

popolare che il poeta è un mago, ch' egli c' incanta colle sue fantasie; e notando come gli antichi indicassero con *vates* il poeta e il sacerdote indovino, volle ridurre ad un solo ed unico concetto l' arte poetica e l' arte magica. Ma, pur ammettendo molteplici rapporti fra loro, sarebbe error grave confonderle; e se noi comunemente si dice che il poeta è un mago, non si direbbe però mai che il mago sia un poeta. Le superstizioni magico-religiose e le illusioni poetiche sono bensì prodotte da una forza unica, dalla nostra forza imaginativa; ma, mentre magìa e religione sono il naturale prodotto d' una fantasia rozza e sfrenata, la poesia è il naturale prodotto d' una fantasia educata e padrona di sè. Il filosofo cerca di sopprimere in sè questa pericolosa facoltà fantastica; l' uomo rozzo le lascia fare ciò che vuole; l' uomo colto la corregge e se ne giova. Il filosofo, considerando le cose quali sono, col loro lato buono e il loro lato cattivo, concepisce l' idea astratta ed amorfa del bene e del male; il poeta imagina Giove o Jehova e Plutone o Satana; l' uomo rozzo si butta a ginocchi e adora, o si fa il segno della croce, e dice d' aver visto il Diavolo in carne e in ossa. La poesia s' illude e caramente ed utilmente illude; religione e magia s' ingannano e grossamente ingannano.

E questo, che ci è rivelato dall' esperienza d' ogni giorno, è nettamente narrato anche dalla storia.

Ogni popolo barbaro o rimbarbarito ha tremato delle religioni e delle arti magiche, anzi ha dovuto prudentemente da pochi saggi esser corretto con queste; ogni popolo civile s'è beato nelle arti poetiche, sufficienti per tenerlo sulla via del meglio. Nella storia generale dell'uomo, si può dire che il succedersi, il compenetrarsi lento, il soppiantarsi vicendevole delle illusioni poetiche e degli inganni magico-religiosi segnino altrettanti periodi di fiorimento e di decadenza civile.

Nella vita dell'antico Oriente religione e magìa tengono il campo quasi padrone assolute; agli inizii della coltura greca, poesia, religione e magìa si confondono ancora, e in Orfeo, che al suono della cetra si trascina dietro le attente quercie, mal si saprebbe distinguere il poeta dal mago. Con Omero la poesia viene sempre più predominando sulla religione, anzi la soppianta più tardi del tutto. Gli dei, nell'ultima redazione dei canti omerici, sono creazioni puramente fantastiche, con le quali il poeta, piacevolmente giocando, presenta ai culti Greci l'ideale della vita umana. C'è stata in Grecia una età felice, in cui i poemi d'Omero erano nelle pubbliche scuole e nella vita l'unico testo di storia, di religione, di poesia. Col decadere della coltura greca, dopo Alessandro il Grande, noi vediamo risorgere anche in Grecia e rifiorire le antiche religioni. Dalla Tessalia, dalla Tracia, dall'Asia

minore, ove erano stati respinti, ritornano sul sano suolo di Grecia que' misteri religiosi, ne' quali la fantasia esaltata dall' orgia credea vedersi stracciare il velo che copre geloso i segreti dell' altra vita. E i poeti cedettero il posto ai sacerdoti, e le statue si mutarono in idoli, e le belle e serene finzioni omeriche cessero il campo a misteriose e indefinite potenze, che a lor posta reggevano le sorti dell' uomo. Tutto il medio evo è un fluire e refluire di correnti religiose, di superstizioni, di magìe importate in Europa dall' Oriente, e stranamente raffazzonate nel grande rimescolamento delle migrazioni germaniche. Da quel mare magno di confusione prima d' ogni altra seppe uscire l' Italia. Risorgendo la coltura tra noi, doveva dileguarsi a poco a poco quel nugolo di spettri che aveano ottenebrato il nostro cielo; la poesia dovea riprendere un po' per volta il campo pervaso dalle superstizioni. In Dante, novello Orfeo, disceso vivo anch' egli all' inferno, religione e poesia si mescolano ancora e si combattono, e tentano soppiantarsi, e qui vince l' una, e là quell' altra. Condotto ora da Virgilio, ora da Beatrice, egli è mezzo poeta e mezzo sacerdote, mezzo pagano e mezzo cristiano: e per esprimere ad un tempo questa sua doppia natura, questo suo doppio o dubbio modo di vedere, e' ricorre naturalmente alla allegoria: e' ci offre un simbolo, una forma possibil-

mente poetica, e un contenuto filosofico-religioso, e quindi antipoetico per forza. Coll' Ariosto la religione e la magìa si può dire che abbiano interamente ceduto il campo alla poesia, che lieta della vittoria sorride di loro. Ma le influenze religiose risorgono ben presto colla Riforma e col concilio trentino; e nel Tasso vuole rispuntare l' allegoria dantesca, e ne va perduto un tanto di poesia. Intanto anche le altre nazioni si mettono coraggiose per la via aperta dall' Italia. Sul finire del secolo passato doveva decidersi la grande lotta fra la vecchia barbarie medievale e le nuove tendenze civili. E le scienze naturali si liberarono con Lavoisier, Volta, Galvani dai fantasmi dell' alchimia; e il Kant liberò la filosofia da ogni influenza teologica; e a Weimar due genii tranquilli vengono rinettando l'imagine dell'uomo dalla rozza crosta lasciatagli addosso dalle barbare età, e tentano di riprodurlo in quella forma perfetta che loro è rivelata dallo studio amoroso della vita e dell' arte greca. E intanto a Parigi c'è un popolo animoso che insorge, spezza le arruginite catene e domanda altamente i diritti dell' uomo, e li proclama, e non vuole adorare che un' unica divinità, la sua Ragione. Da un lato col senno e dall' altro con la mano si lavora così per lo stesso scopo finale, ch' è di rifare l' uomo vero, l' uomo greco.

E questa ricostruzione dell' umanità vera, questo svolgimento della novella civiltà c' è rappresentata appunto dal Goethe, che vi prese tanta parte, nella sua tragedia di Fausto. Goethe da giovine s' è occupato d' alchimia, di cabala, pencolò verso il misticismo religioso; nell' età matura, al pari di Schiller, si dichiarò estraneo ad ogni confessione religiosa, alieno da ogni religion positiva, devoto soltanto alla religione del bello, ch' è la poesia. E Fausto-Goethe dovea dunque esserci messo sotto gli occhi impigliato prima negli errori magico-religiosi, libero poi e devoto all' arte sola, in cui appunto trova la medicina contro le giovanili aberrazioni.

Ed ora che abbiamo alla meglio sgomberato il campo dalle più gravi difficoltà preliminari, passiamo all' esame del dramma.

IL FAUSTO DI V. GOETHE:

LA PARTE PRIMA.

I.

Il dramma s'apre veramente col Prologo in Cielo nel quale veniamo subito assicurati che il protagonista, dopo tutte le possibili aberrazioni, giacchè la sua natura è buona, finirà per trovare la via di salvezza; e rassicurati così, noi possiamo con maggior tranquillità seguire tutto il vertiginoso processo dell'azione.

Domenedio stassene lassù fra le nubi; e mentre gli angioli e gli arcangeli ripetono i soliti inni, ecco farglisi innanzi Mefistofele, il quale, non si sa come, ha potuto rimettere il piede in cielo. Anche lassù forse comincia a regnare un po' di tolleranza. Dopo aver discorso del più e del meno, il Signore Iddio, ch'è un vecchione ottimista, dice a Mefistofele, il quale naturalmente tira al pessimismo, che giù nel mondo c'è poi ancora del buono, e che, per esempio, il dottor Fausto è una

egregia persona! — Fausto? domanda il Diavolo. Ma che idea si fa Vossignoria delle egregie persone? Egli è un gran matto, uno spirito malsano, ch' io m' impegno di trarre facilmente in perdizione! E qui l' uno a dir no, e l' altro a dir sì, finchè tra Dio e il Diavolo corre la scommessa. Mefistofele potrà usare contro Fausto tutte le sue male arti; e se riesce a vincerlo, se 'l porti pure all' inferno e trionfi; ma se non ci riesce, si vergogni una buona volta della sua arroganza e riconosca che il Bene è più forte del Male, che Dio vale più di lui. Mefistofele accetta, aggiunge qualche piacevolezza che fa sorridere l' onesto vecchiardo; e se ne va poi, lodandosi assai dell' affabilità con cui l' antico padrone l' ha trattato.

Questa scena ha un' apparenza comica, e molti crederanno sentirci il riso maligno dell' ateo: ma essa è seria, molto più seria di quella nel libro di Giobbe, onde fu imitata. Il Dio di Goethe, ch' è l' ideale supremo del bene, tratta il Diavolo, ideale supremo del male, con bonomia, con dolcezza, quasi con compassione, poichè egli si sente superiore e di molto a lui, e lo riguarda come un povero illuso. Non è il Jehova accigliato della Bibbia, che sta lì a guardia del suo regno mal sicuro, e par tema sempre di veder rispuntare le bandiere degli angioli ribelli, guidati da Lucifero alla riscossa. Il Dio di Goethe ha la coscienza

piena del suo eterno valore. Il bene, nel concetto del poeta, vincerà il male, finirà col distruggerlo, armonizzandolo con sè stesso. Questo Dio filosofico è quanto di più bello si poteva ideare; come figura poetica, egli manca di contorni, non ha persona, e quindi non si vede abbastanza. Di qui al Giove greco c'è ancora che ire.

Ma il dottòr Fausto ci attende: andiamo a farne la preziosa conoscenza. Egli è là, il pover' uomo, nella sua

> Tenebrosa, dannata, umida tana,
> In cui traverso ai dipinti cristalli
> Fin lo stesso celeste amabil raggio
> Della luna s'intorbida.

Lo circondano scheletri, ampolle, storte ed altri arredi polverosi ed ammuffiti. Egli è questo il suo mondo. La sua vita passa tutta qui. Egli s'è segregato dalla natura vivente, e invano ha tentato carpirle i segreti, comprender la vita; egli, anacoreta della scienza, s'è dimezzato, ha fatto tacere tutti gli altri istinti per abbandonarsi alla speculazione astratta, alle secche ed arbitrarie ricerche della teologia e della filosofia. Ed ora e' finisce col capire che non ci capisce niente, che non potrà mai comprendere la natura vivente, stando fuori di lei. Gettiamoci adunque nella vita e ritentiamo la prova. All' uso esclusivo della ragione sta per succedere in lui l' uso esclusivo del senso;

la scienza arida gli è venuta a noja, gli sembra uno stupido gioco di parole; e ora smanierà di slanciarsi nei vortici della vita, e goderla e comprenderla, o perire. Questo povero Fausto non capisce nulla del giusto mezzo; le sue aspirazioni tendono agli estremi. Prima scheletri e materia disorganata; ed ora la vita, la quintessenza di lei, astrazion fatta dalla materia in cui la vediamo implicata.

La sua fantasia si ridesta; e, ineducata com'è, gli tramuta in esseri reali le astrazioni della sua mente. Egli ha mentalmente separato materia e forza, o, com'egli diceva, secondo la scienza medievale, materia e spirito; la materia tormentata dalle sue storte non gli ha saputo dir nulla; egli interrogherà dunque lo spirito, quel grande spirito vitale, che anima tutte le cose terrestri, fa nascere gli animali, fa crescere le piante, rumoreggia nell'onda, suona e lampeggia nel temporale. Fausto pronuncia un terribile scongiuro; e lo spirito della terra gli appare fiammeggiante, e gli si annuncia per lo Spirito immenso che va

La clamide vivente a Dio tessendo.

Ma Fausto, che non era riuscito a capire la materia fuori della vita, meno ancora può adesso comprendere il grande Spirito vitale, astratto dalla materia, quale glielo avviva dinanzi la scorretta

fantasia. Egli, il microcosmo, la creatura fatta a imagine di Dio, egli che si credeva superiore a tutti gli altri spiriti, si sente e si confessa incapace di comprendere lo Spirito della terra.

Un doloroso sentimento della piccolezza umana, che gli è accresciuto dal sopravvenire di Wagner, il pedante, che felice della lettera non s' affanna dello spirito, turba la generosa anima di Fausto. Egli è desolato di trovarsi in mezzo alla materia e agli spiriti, e di non saper comprendere nè questi nè quella. E a che gli serve adunque la vita? Tanto è il suo desiderio di pur sapere il segreto dell' essere, di trovarsi al tu per tu cogli spiriti, ch' ei si risolve a gettare da sè la parte mortale, di tentare il viaggio periglioso dell' altro mondo, anche a costo di riuscire agli oscuri limitari del nulla.

Egli appressa alle labbra il veleno. Quand' ecco rintoccar le campane, che annunciano Cristo risorto, annunciano la Pasqua, annunciano che, colla primavera, uomini e cose rinascono a vita novella. Fausto s' arresta; e risorgono in lui le dolci memorie dell' infanzia, dell' età in cui egli con cuore ingenuo credeva, poteva pregare, e nella fede trovava la soluzione di tutti i problemi, che ora lo tormentano tanto. E' si sente commuovere da quest'onda di cari ricordi;

il pianto scorre
E di nuovo la terra a sè lo allaccia.

Così la magìa prima, ed ora la religione, che n'è la forma più pura, occupano la sua riscaldata imaginazione e lo riaccostano alla vita; ritornando per un istante alla fede, e' ritorna bambino, egli sente integrarsi, come nel bambino, le forze; e s'illude di poter ingenuamente ricominciare il corso della vita.

È la domenica di Pasqua: la gente si versa fuori della città e si spande per la campagna a godere il riposo festivo. I ghiacci e le nevi sono quasi svaniti, l'aura di primavera ridesta la natura e bisbiglia parole d'amore tra le foglie dell'erbe crescenti, o negli orecchi delle vispe ragazze, che vanno tra i molti cercando il loro futuro, o s'accaldano a ballare sotto il tiglio. Fausto si mescola tra la gente; in mezzo a tanta letizia anch'egli s'allieta, si sente più libero il respiro ed esclama:

> Uomo alfin qui son io, qui d'esser uomo
> M'è conceduto.

Ma egli è pur sempre un uomo *sui generis* un uomo che si crede di star bene, mentre il male dentro lo consuma. Ei gode di quel vivace aspetto della natura, senza *naturalezza;* in quest'onda di vita novella e' non si contenta di bere quanto basti a ristorarlo, e' vuole inebbriarsene: egli invidia l'allodoletta che vola per l'aria, e' vorrebbe un magico mantello per seguire via via il corso del

sole; e' gode la terra, ma non si contenta di lei, vorrebbe vederla dall' alto, vagare lassù e godere anche il cielo. L' uomo sano è sensibile, il malato è sentimentale o sensuale, o tutte due le cose insieme, ed è questo appunto il caso di Fausto. La fantasia lo padroneggia tiranna, lo trascina per i suoi labirinti; e i suoi labirinti sono, come dicemmo, le superstizioni magico-religiose.

Un can barbone gli scodinzola intorno, e lo segue fino a casa; e mentre egli con infantile ingenuità tenta scoprire il senso d' un versetto di S. Giovanni, il can barbone mugghia, urla, ingrandisce, e si trasforma in un girovago scolare, e s' annuncia per Messer il Diavolo in persona,

Lo Spirito che nega eternamente:

il suo nome è Mefistofele. L' aspetto della viva natura ha ridestato in Fausto il senso, anzi la sensualità, che, sotto figura di demone, ritorna con lui nella muffida stanza. Per vincere un uomo nella condizione di Fausto non occorreva nemmeno tutta la sottile bravura di Mefistofele. Ben presto il Diavolo ha persuaso il dottore della vanità dell' arida scienza, della cecità dell' umana ragione; lo ha persuaso che vera scienza della vita sia il godere, il godere con voluttà, l' abbandonarsi al senso. Un coro di spiritelli intanto canta invisibile le lodi del piacere, del godimento sfrenato. Fau-

sto è ben lieto d' arrendersi: e lì si stende il contratto che Mefistofele è tanto pedante da voler sottoscritto con una goccia di sangue.

Quasi preludio alla vita nuova di Fausto segue una bella scena tra il Diavolo, che si mette la toga del dottore, e un timido scolaretto che viene a chiedere un consiglio sull' ordine de' proprj studj. E Mefistofele gli consiglia di scegliere la medicina, scienza colla quale facilmente potrebbe acquistarsi il favore delle belle malate, malate, egli dice, d' un solo ed unico male.

« Il polsicino
Dei con garbo tastar, con occhi scaltri
Guardar sottecchi, e franco,
Per esplorar se stretto
Sia di troppo il corsetto,
Cingerne dolcemente il sottil fianco. »

E conchiude il sermone col dire:

« Secca è la teoria, figliol mio caro
E verde ha sol la foglia
L' albero della vita. »

E qui comincia e si stende per tutta la prima parte della tragedia la serie dei divertimenti, delle esperienze mondane, con le quali Mefistofele, fedele al patto, e smanioso di vincere la prova con Domenedio, cerca di soddisfare la sfrenata brama di godere e di conoscere che agita l' anima di

Fausto. — Poichè non si può dire, come fanno molti, che Fausto si leghi a Mefistofele solo per godere, per soddisfare il senso, per istordire, s'è possibile, gl'istinti superiori nella soddisfazione degli istinti materiali. No: questa forse è l'intenzione del Diavolo; ma Fausto vuole pur sempre conoscere anche il segreto della vita, vuole non solo godere, ma anche soffrire quanto è dato in retaggio a tutto il genere umano: per conoscere a fondo la vita, e'vi si getta in mezzo; e Mefistofele gli deve servire da guida: anzi in quel secondo suo più nobile e costante istinto sta la ragione della sua finale salvezza.

Nella cantina di Auerbach, in Lipsia, si beve, si canta, si dicono e si fanno sudicerie. Il Diavolo riesce a divertire quei vecchi beoni, ma viceversa poi finisce coll'annojare Fausto, il quale non vede l'ora d'uscire da quella fetida tana; e questa fretta fa molto onore al suo buon gusto, poichè tutta la scena rivela una realtà così brutta che si è contenti d'aver veduta una o due volte sul luogo, ma non si ama di rivedere per sempre in un'opera d'arte. — Nè più bella della osteria d'Auerbach è la cucina della strega: scena questa, che, oltre rappresentare un mondo brutto, è anche piena di oscure allusioni, prive ormai d'ogni interesse. E Fausto, che forse stando col lupo ha imparato a urlare, mostra qui un po' meno di buon

gusto, e si diverte a mirare in uno specchio incantato una bellissima figura di donna, ch' e' vorrebbe possedere. La bellezza femminile lo invoglia: Mefistofele gli ha infuso una fattizia giovinezza; e Fausto correrà ormai per tutte le follìe e le furie d' amore.

Margherita esce di chiesa, ov' è stata a confessarsi di certi nonnulla: è giovinetta, ignorante e, per sua disgrazia, anche bella. Fausto l' adocchia, tenta invano arrestarla; e poi, voltosi a Mefistofele: — Voglio, gli dice, quella ragazza! Qui il dottore si riscalda e brucia come un collegiale che mette il primo piede nel mondo; e del collegiale ha molto il povero Fausto, vissuto fin' ora tra le quattro pareti del suo studio. Fausto vuole subito Margherita; e poichè Mefistofele gli fa ragionevolmente osservare

che nell' amore
Battere non si vuol la via più corta,

il dottore s' impenna, e minaccia di rompere il contratto; e poi con istanza lo prega di recargli almeno un lino

Che n' abbia ricoperto il bianco seno,

di procurargli una legaccia

« Un tenue oggetto solo
Tal che l' interno foco
Di siffatti nonnulla ei soddisfaccia. »

In questo subitaneo divampare di Fausto c'è qualcosa di brutale, ma al tempo stesso una cara ingenuità, che ce ne spiega la tanta violenza.

Nè più lenta di Fausto è all'amor Margherita, la povera fanciulla, che ha già passati i quattordici anni ed è ancora — oh! meraviglia — innocente. Ella va almanaccando chi mai possa essere quello sfacciato..... e pur caro signore, che l'avea salutata all'uscire di chiesa. E chi poi le avrà messo nell'armadio que' bellissimi giojelli? Troppe novità ad un tratto, perchè la pover'anima non ne restasse turbata. E nel giardino di Marta, quando Fausto, quel grande, quel dottissimo signore, si degna di trattenersi con lei e scende fino a baciarle la mano, una mano, ella dice, sì ruvida e brutta, — Margherita si sente girare il capo, concepisce un'ardita, certo una vana speranza, e chiede la verità alle foglie d'un fiore. L'ultima foglia le risponde che Fausto le vuol bene, che Fausto l'ama; una stretta di mano, un bacio infuocato viene a confermare il responso del fiore; e Margherita non è più padrona di se.

« Tutta per la vergogna io mi confondo
Nel suo cospetto, e a quante
Cose mi dice, ognor di sì rispondo.
Io non son che una povera ignorante;
E che possa trovar ne' modi miei
Davvero io non saprei. »

Purtroppo ella non sa che rispondergli col sì; e alla domanda di Fausto, se e quando mai egli potrebbe

« Una sola, una breve ora tranquilla
Stringerla a seno, »

la povera innamorata risponde come il solito, e accetta da Fausto un narcotico da propinare alla madre, la quale ha il sonno leggero.

Rapida, violenta, come l'amore, come la colpa, piomba su Margherita la punizione.

« Grave è il mio cor, rapita
La pace, oh Dio! mi fu!
Più ritrovarla in vita
Io non potrò mai più. »

I motti equivoci delle compagne la straziano; invano ella cerca la pace nella preghiera, appiè della Vergine addolorata, e tra i cantici mestamente solenni del tempio: lo Spirito maligno la persegue dappertutto. Il narcotico, dato alla madre, l'ha fatta lentamente morire; il fratello Valentino, che vuol vendicare il disonore della famiglia contro i seduttori, è passato fuor fuori dalla lama di Fausto; e Margherita resta sola, disonorata, mentre sotto il cuore sentesi palpitare qualcosa che nascerà troppo presto per ispingerla a nuova colpa, a nuova sventura. L'innocente Margherita diverrà

infanticida, e sarà condannata a scontare il delitto per le mani del carnefice.

E Fausto intanto che fa? Fausto, ricercato dalla giustizia per l'uccisione di Valentino, ha dovuto sgombrare il paese; non sa nulla delle miserie di Ghita, e Mefistofele vuol fargliela uscire di capo, conducendolo ad altri più clamorosi divertimenti. E sono divertimenti di gusto veramente diabolico, a cui Fausto non s'interessa granfatto. Ei segue la sua guida per i dirupi del Brocken, fantasticamente illuminato, tra schiere di giovani streghe nude e di streghe vecchie prudentemente vestite, che salgono il Parnaso medievale tedesco, per festeggiarvi, in compagnia di Mammone, il primo maggio, la notte di Santa Valpurga. È una treggenda delle più luride, in cui non è risparmiata nè la vista, nè gli orecchi, nè il naso, treggenda matta e veramente delle più romantiche nel peggior senso della parola; e il lettore a gran pena giungerebbe alla fine di questa scena, se qua e là non s'imbattesse in tratti di satira mordentissima, e se al di sopra di tutto quel diavolìo non iscorgesse il poeta che mette in ridicola parodia il mondo ideale germanico, in cui le streghe e i becchi odorosi tengono il luogo che nel mondo ideale dei Greci era tenuto dai Fauni, dalle Ninfe, dalle Oreadi e dalle Driadi. Fausto procura di divertirsi alla meglio in quel mondo della brutale

sensualità, riaccesa da una fantasia briaca; ma non ci riesce. E a un dato momento e' vede lontano un fantàsma di muta giovinetta, con intorno al collo

« Una sottil purpurea collana
Che al dosso d' un coltello arriva appena. »

In quel fantasma egli ravvisa le care forme di Margherita: quella collana color di sangue gli fa nascere crudeli presentimenti; e' non ha più pace, se non sa qualche cosa della sorte di lei. E quando ad onta di Mefistofele che vorrebbe celargli ogni cosa, egli ha conosciuta la misera storia di lei, nulla più lo può trattenere: e' corre a salvarla da morte, a liberarla dal carcere.

Margherita intanto è là nella sua prigione, che attende l' ora fatale: tanto amore, tanto dolore le hanno turbata la mente. Fausto, che ha potuto corrompere il guardiano, entra nella cella: Margherita lo crede il carnefice.

« Morir giovine tanto,
Giovine tanto! Ed anco un dì fui bella! —
..... Tu già ne vieni
Di mezza notte? Oh lasciami brev' ora
Vivere ancora!
Non fa lo stesso per doman mattina? »

Fausto desolato la chiama per nome; ed ella riconosce allora la voce diletta, ella oblia tutto

quanto per pensar solo all' amor suo; ella vorrebbe saltargli al collo e

« stretto stretto
Tenerselo sul petto. »

E poichè Fausto, preoccupato da più gravi pensieri, non le dà nemmanco un bacio, la poveretta:

« Che? più baciar non sai
Disimparasti i baci
Dacchè lungi sei stato?
Eppur, te ne sovviene?
Parea che soffocar tu mi volessi
Nei baci e negli amplessi!
Baciami, o bacio io te. »

Invano tenta Fausto di persuaderla a fuggire. Mefistofele appare sull' uscio, e Margherita, già purificata dal dolore, rabbrividisce all' oscena presenza: ella si scioglie anche da Fausto, ch' è condotto via da Mefistofele. Una voce dal cielo ci dà il dolce annunzio che Margherita è salvata. — E qui finisce la prima parte della tragedia, il così detto primo Fausto.

Il poeta lavorò a questa parte della sua grande tragedia forse dal 1770 al 1797, sebbene la pubblicasse per intero solo nel 1808. Fino dal 1773 sappiamo dalle sue lettere ch' egli era molto innanzi col lavoro; durante il viaggio in Italia la venne ritoccando; a Roma, nel giardino della Villa

Borghese, scrisse la Cucina della Strega; e nel 1797, l'anno in cui scriveva l'Arminio e Dorotea, gli sgorgava dall'anima la scena finale di Margherita in prigione. La composizione adunque del primo Fausto si stende per i due periodi che dissi della giovinezza e della virilità; e i caratteri di questi due periodi si rivelano anche nel diverso colorito delle scene: si vede qui il focoso e sfrenato autore di Goetz e di Werther, e altrove il calmo e sereno, eppur tanto sensibile, poeta del Tasso, d'Ifigenia, d'Arminio e Dorotea.

II.

Riserbandomi di toccare dei sensi allegorici del dramma durante l'esposizione del secondo Fausto, opera della pensosa vecchiaja del poeta, qui m'arresterò a fare alcune osservazioni puramente estetiche su questo primo Fausto, di cui ho brevemente narrato l'intreccio.

Nella volgare critica drammatica è ancor molto viva l'idea che il teatro debba far concorrenza colla tragedia alla corte d'Assise, colla comedia alla pretura urbana, e coll'ibrido dramma al tribunal correzionale: che il teatro debba svelare i delitti grandi e piccoli e additarli in tutta la loro bruttura alla indignazione onesta del publico. È una

idea anche questa come un' altra, che s' è formata in ispecie, rispetto alla tragedia, sui classici francesi, e un po' anche sul nostro Alfieri. Ma essa è proprio contraria alle vere intenzioni dell' arte, che vuole ottenere scopi tutti suoi e ben superiori a quelli che si ottengono coi tribunali di giustizia. Si può dire anzi che la tragedia deve tenersi costantemente al di sopra del codice penale, e la commedia deve stargli sempre di sotto; tutte e due restan fuori del suo campo d' azione. La tragedia rappresenta, non i delitti, ma i grandi e e fatali errori: e ci mostra degni di compassione, e non di galera, i loro autori; rappresenta delitti solo apparenti, che non cadono sotto sanzioni penali; la commedia ci rappresenta, non le piccole bricconate dei cattivi, ma le debolezze dei buoni, che così ci appajono ridicoli per il contrasto fra il loro lato buono e il difettoso; e noi, invece di sentirne sdegno o fastidio, ne proviamo diletto, sia perchè que' difetti non sono molto gravi, e sia perchè ci piace di trovarci superiori alle persone comiche. Più volte io ho sentito accusare d' immoralità il Fausto di Goethe, e l' ho sentito fare specialmente in Italia, dal mio buon professore di lettere all' Università. Ma come? e' diceva: Mefistofele, il diavolo in persona; Fausto, un libertino, un seduttore; Marta, una mezzana; Margherita, una ragazza leggera e infanticida per soprammer-

cato; sono queste le persone da presentare in un dramma come interessanti? Deve il poeta onesto renderle simpatiche e care? Non è questo un voler confondere ogni senso morale? — Sicuro, tutto questo confonde e turba il senso morale dei vulgari. Ma, se passiamo un po' la scorza, se guardiamo un po' più davvicino queste persone, se le giudichiamo, non con una gretta morale fittizia, che condanna, oltre il vero delitto, ogni errore per quanto umanamente perdonabile, ma con una morale desunta dall' intima natura dell' uomo: allora ci sarà dato di vedere che la creazione goetheana è anzi ricca di sani insegnamenti.

Cotesto Fausto sembra infatti un grande e vero colpevole, egli che seduce Margherita, uccide Valentino, e nella sua furia libertina non trova mai pace. Eppure Fausto ci piace, noi amiamo questo Fausto, poichè sentiamo in lui molta parte di noi, delle nostre giovanili sfrenate aspirazioni. E come condannarlo, s' egli fa il male, ma sempre coll' idea di fare il bene; s' egli s' abbandona all' orgia del senso, solo allorquando ha tentato e trovato vana ogni scienza? Egli cerca sregolatamente, ma cerca il bene; e questo disordine della sua mente più che a lui è da attribuire all' educazione ricevuta, al morboso ambiente sociale in cui vive. Il cristianesimo più gretto avea voluto e vuol fare degli uomini altrettanti angioli, ha

proposto e propone come tipico eroe un Luigi da Gonzaga? E faccia a sua posta; ma non si lamenti poi se vede sbucar di traverso qualche indomabile D. Giovanni o Fausto. Fausto, noi lo sentiamo, ha un fondo buono, ha un'anima nobile e grande: educato sanamente, avrebbe potuto compiere utili cose per l'umanità; educato sregolatamente, travia, urta contro di essa; e dove passa produce rovine. Ma di chi è la vera colpa? Fausto è persona altamente tragica: egli erra, non pecca: c'è una forza quasi irresistibile che lo trascina per vie torte; e il poeta lo sottrae alla corte d'Assise e lo presenta sulla scena, per insegnarci, non ad odiare, ma a compatire.

Per farci capire tutto l'intimo pregio di Fausto, occorreva mettergli a lato quell'onesto pedante di Wagner: concezione profondamente umana anche questa, che ci desta un riso misto di miserazione. Wagner è gretto di spirito, limitato nelle sue aspirazioni: egli è il Sancho Pança messo a lato di D. Chisciotte Fausto. Egli, di certo, non commetterà mai le enormità del suo maestro; ma che merito sarà il suo? Non fa niente: e come potrebbe fare il male?

Ma il poeta non ha poi varcato i limiti della moralità presentandoci sotto amabile aspetto perfino Mefistofele, il diavolo in persona? Poichè a me, lo confesso, e' riesce simpatico, e non me ne

vergogno, dal momento che Iddio stesso non ha riguardo di dire che

> « Tra gli spirti che negano lo Scaltro
> L'annoja men d'ogni altro. »

Mefistofele è il male, e il male è un lato necessario e inseparabile della vita umana. C'è in tutti noi un po' di mefistofelico, un afflato di cinismo che ci arresta nei più alti divisamenti; che ci fa dubitare di noi e degli altri; che, a momenti, ci rende cattivi. — V'è un luogo in cui Fausto venendo a sapere la miseria di Ghita impreca a Mefistofele, perchè abbia lasciato così miseramente finire la cara fanciulla. E Mefistofele, ai furori virtuosi e amorosi di Fausto, risponde, alzando le spalle, un: « Non è la prima! » — È un cinismo che ributta, che fa fremere. Ma poi, ripensandoci, si vede che la cruda risposta può partire non tanto da pensata e naturale malvagità, quanto da una tranquilla e spassionata considerazione del cammino delle cose umane, da un positivismo messo in giusta antitesi coll'esaltazione di Fausto. Purtroppo, son casi che nascono! Purtroppo! diciamo noi, per coprire la nostra riputazione di persone oneste. Ma Mefistofele non vuol giri di parole; e non ne usò neppure il mite Gesù quando tranquillamente osservò che « è necessario avvengano degli scandali! » Il male, come male pensato e voluto, non può essere materia di poesia; e il Goethe nella

sua alta concezione della vita, quale già la vedemmo nel Prologo in cielo, considera il male come una serie di errori, e di Mefistofele fa quasi un furbo illuso, che lavora inconscio alla finale vittoria di Dio, cioè del Bene. E però anche Mefistofele ci è e ci dev'essere simpatico, anch'egli è umano.

Margherita fu, si può dire, il punto di partenza nella composizione del Fausto. Studiando a Strasburgo, il Goethe rivolgeva in mente un dramma su Margherita infanticida; un amico, Wagner, gli rubò il soggetto, e il poeta se ne vendicò, eternando il nome di lui nel pedante, che fa da contrasto a Fausto. Anche Margherita è una curiosa creazione. Poche figure poetiche destano tanto interesse, tante calde simpatie: essa sta degnamente allato alla Francesca di Dante. Ma come si spiega la nostra compassione per questa ragazza, ignorante, sventata, che cede alle prime seduzioni, che spinge inconscia nella tomba la madre, che dà motivo alla morte del fratello, che affoga sù nella palude il suo innocente bambino? E c'è stato chi s'è sentito offeso di vederla volare purificata in cielo, in quel cielo verso il quale essa attira infine anche il suo seduttore. Ma qual è veramente la sua colpa?

« È rea, fallì; ma vinto
Non ha l'animo suo che un buono istinto. »

La poveretta non sapea fare a questo mondo che una cosa sola; e questa la sapea far bene: amare;

l' amore l' ha trascinata inconsciamente giù per il fatale pendìo. A lei si perdona molto, tutto si perdona, perchè ha molto amato, unicamente amato; e se colpa c' è stata, l' ha scontata fin troppo duramente col disonore, colla miseria, colla morte. C' è un codice volgare, superficiale, dalle facili interpretazioni e dalle più facili applicazioni; e serva questo per il volgo. Ma c' è anche un codice superiore, scritto nel profondo dei cuori, codice che il poeta, vindice dell' umanità, ci spiega di tratto in tratto, applicandolo a Margherita e a Francesca. Poichè, veramente, non è Francesca un' adultera, non è dessa adultera col cognato, non ha ella stessa la fronte di narrare a Dante il dolce peccato e di lamentarsi anche del modo in cui le fu tolta la bella persona, di ricordare che

« Caina attende chi vita *le* spense? »

Eppure Francesca è la più bella e più amabile tra le donne dantesche; eppure noi, in luogo di sprezzarla come colpevole, stiamo incantati a guardarla, le concediamo il più ampio perdono. E perchè? Perchè

« Un punto sol fu quello che *la* vinse, »

perchè

« Amor che a cor gentil ratto s' apprende »

fu più forte di lei; perchè anche a lei insomma molto si perdona, in grazia dell' aver molto amato.

Dante, che ha messo tra i celesti la libidinosa Cunizza, potea ben trovarci posto anche per Francesca: la rigida moralità del suo tempo lo consigliò di metterla all'inferno; ma egli seppe anche crearle un inferno cosiffatto che molti vorrebbero dividere con Paolo suo, eternamente suo. Il Goethe, movendo dalla moralità più umana del mondo moderno, non dubitò di sollevar Margherita al Paradiso, di redimerla cioè da ogni afflato di colpa. E noi siamo riconoscenti ai due grandi poeti di avere così profondamente interpretati i bisogni del cuore umano. C'è purtroppo anche la colpa vera; c'è l'uomo realmente cattivo, che è necessario espellere dalla società, che occorre mostrare, mediante i tribunali, in tutta la sua bruttezza, onde si mantenga nella folla vivo il senso del bene e della giustizia. Ma io, lasciando che altri s'affolli a sua posta nella sala d'Assise, o s'accalchi intorno al palco di Mastro Impicca, ricorro più volentieri al vero teatro, dappresso a questi migliori maestri, che sotto le apparenze della colpa sanno spesso scoprire un'anima pura; sanno tramutare il peccato in errore, e invece del raccapriccio e dell'orrore c'inspirano il dolce sentimento di una viva pietà. L'impresa di questi è difficile; ma appunto perchè è difficile, essi soli sanno condurla a compimento.

IL FAUSTO DI V. GOETHE:

LA PARTE SECONDA.

I.

Ed ora passiamo alla seconda parte della tragedia. Il còmpito, che il poeta avea dinanzi a sè nel secondo Fausto, era nettamente determinato. Si trattava di condurre a salvezza, all' interna armonia, il protagonista, il quale aveva errato prima nei labirinti della secca speculazione, poi per l' orgie del senso. Fausto doveva passare per altri godimenti sempre più squisiti ed integri, che soddisfacessero in lui ad un tempo le due anime discordi, la tendenza spirituale e la materiale; e quindi così purificato e sanato dovea dedicarsi a un' utile attività, e colla vita attiva redimere tutti i passati errori. Il poeta poteva chiudere il suo grande componimento colla perdizione di Fausto; e ne sarebbe uscita una vera tragedia, in cui sarebbesi veduto il protagonista essere a sè stesso fabbro di sventura; ma il Goethe preferì di tra-

scurare le ragioni dell' arte per le ragioni della scienza; egli volle che il Fausto fosse ormai un puro simbolo dell' umanità che va sempre migliorando, ad onta dei tanti errori, e raggiunge il bene finale. L' interesse drammatico poteva e doveva svanire dinanzi all' interesse filosofico. Dopo averci rappresentata la giovinezza di Fausto, in cui si specchia la sua propria e quella della rinnovata umanità, il poeta tenta ora rappresentarci la virilità di Fausto, la sua propria e quella dell' uomo nell' età moderna.

Per colorire questo ardito disegno la leggenda popolare mal gli serviva, poichè in essa, come vedemmo, Fausto finisce nelle branche del Diavolo. Il matrimonio di Fausto con la greca Elena ricordò al poeta la sua propria devozione, il suo intenso amore per la vita classica antica; egli vede che il primo elemento della sua tragedia, la storia di Fausto, non gli serve più, e però vi sostituisce il secondo elemento, la vita e la esperienza sua propria, ch' egli tuttavia non ha il coraggio di rappresentare direttamente, ma s' affanna a far intravvedere per allegoria in una stentata continuazione della storia di Fausto. Nel secondo Fausto si specchiano tutte le vicende intellettuali e materiali del Goethe, dal momento che avea superato il periodo di sfrenata sensualità e fantasticheria giovanile: gli ultimi anni vissuti a Weimar, prima

di venire in Italia; il viaggio in Italia, e il suo rinascimento poetico; il ritorno a Weimar e la partecipazione alla guerra contro la Francia repubblicana; la tranquilla e pensosa operosità degli ultimi anni.

Chi tiene a mente tutto questo, più facilmente riesce a raccapezzarsi nei labirinti di questa stramba composizione, in cui mal si vuole trovare bellezza poetica, se il poeta stesso altro non intendeva di porvi che sapienza filosofica.

A fare del secondo Fausto un' opera slombata, pesante, e dal lato poetico assolutamente sbagliata, sono concorse parecchie circostanze e tutte degne di nota. Quando il Goethe s' acciuse di proposito a scriverlo, egli avea già varcata la fatal sessantina. Ora gli anni non passano impunemente per nessuno: la corona d' alloro può celar la calvizie, non già impedirla; e il vecchio Goethe ha sentito anch' egli languire il sacro fuoco della giovinezza, ottenebrarsi la serenità dell' età virile; e a chi insisteva perchè egli compisse la storia di Fausto, egli rispondea mestamente:

« Ridonami l' april degli anni miei. »

A questa prima e grave circostanza s' aggiungeva che, mentre per la prima parte del Fausto egli aveva avuto dinanzi a sè, oltre la sua personale esperienza, quella di tutti i migliori tedeschi, che

eccitati dall' Herder e già prima dal Lessing aveano infrante le pastoje della scuola, aveano lasciati i campi disameni dell' arida scienza per lanciarsi a corpo perduto nei turbini della vita; ora per la seconda parte egli, abbandonato dalla leggenda, non avea dinanzi a sè che una magra esperienza personale; poichè l' età sua, i suoi compagni nei geniali disordini del periodo della *furia e dell' assalto*. non erano giunti a purificarsi, non aveano toccata la calma virile, quell' interiore armonia, che permette di compiere azioni veramente umane. Essi, come il Fausto della leggenda, erano periti nel bagordo, o spossati e frolli, aveano cercato da ultimo la pace della mente nel misticismo religioso. E furon questi anzi, i nuovi apostoli della scuola romantica, che colle loro teorie, col loro esempio, colle lodi malamente distribuite contribuirono forse a sviare il vecchio Goethe dai campi della poesia vera.

Così essendo scemata nell' autore la potenza poetica, ed essendo meno favorevoli le circostanze esteriori, il secondo Fausto doveva assumere quella forma artistica scempia, che s' incontra agli esordj e alla decadenza delle letterature, quella forma che abbonda nell' antico oriente e nel nostro medio evo: la forma allegorica. Il poeta in fatti, che non sa ancora o non sa più concepire a un tratto materia e forma, concetto e imagine; il poeta che non

sa imaginare, cerca di vestire con imagini l'idea astratta; in mancanza d'un involucro organico, d'una pelle, e' ravvolge il suo pensiero entro una veste di taglio più o meno giusto, accattata altrove. L'allegoria dice una cosa perchè se n'intenda un'altra; essa pretende di dare un concetto filosofico e una veste poetica. E tanto meglio! si dirà, tanto meglio, se l'allegoria ci saprà dare bellamente collegate poesia e filosofia; s'ella, come dice il Tasso, ci porgerà il vero condito in dolci versi. Ma il proverbio, più savio del Tasso, dice che chi troppo abbraccia nulla stringe; e chi vuole ad un tempo poesia e filosofia, sciupa o quella o questa, e d'ordinario tutte e due. C'è nell'allegoria un doppio interesse, doppio e diviso tra la veste fantastica e il concetto astratto. Ma questi due interessi invece di sommarsi in un interesse unico, si elidono e si escludono a vicenda. Poichè, o il concetto allegorizzato è importante direttamente alla morale, come nelle parabole del Vangelo o nelle favole esopiche; e preoccupati da questo, noi non possiamo curarci dell'interesse fantastico della favola; o la favola e il racconto, cioè la veste poetica, sono da per sè poeticamente importanti, ed allora ci sentiamo disturbati dal doverci veder sotto altra cosa da quella che pare. La cantica di Salomone, per un esempio, è piena di poesia vivace e sensuale, e si legge con molto diletto; ma quando, appiè di pagina, il com-

mentatore ci spiega che nell'amante bisogna vedere Gesù, e nella fanciulla amata la Chiesa, noi siamo presi da un sentimento di fastidio; poichè, o siamo credenti, e certe frasi tra i due mistici amanti ci riescono un po' ostiche; o siamo dei semplici buongustai, e tutto l'interesse estetico se ne va, quando nelle forme svelte e gentili della fanciulla di Salomone, ben fissando lo sguardo, siamo costretti a ravvisare le grinze, sia pur venerande, di santa madre Chiesa.

L'allegoria c'è tanto quanto anche nel primo Fausto. Anche là Fausto è l'umanità, Wagner la pedanteria, Mefistofele è il male; ma Fausto, prima di essere l'umanità o Goethe, è lui stesso, è il dottor Fausto, persona viva e vera, che c'interesserebbe lo stesso, anzi di più, se rinunciasse ad ogni pretesa di rappresentare altri fuori di sè stesso. Nel secondo Fausto invece i personaggi sono là non per conto proprio, ma per conto dell'autore, che li incarica di rappresentare un concetto astratto; sono figure di cartapesta, son maschere e non persone; e l'interesse estetico è quindi presso che nullo. C'è, per esempio, un'Elena, che ben vorrebbe spacciarsi per l'Elena greca, la bambinetta, figliuola di Leda e del cigno, quella che ha fatti impazzire tanti eroi, e già a dieci anni s'è fatta rapire da Teseo, e così via discorrendo; ma si vede poi ad ogni suo passo, si capisce ad

ogni sua parola che il poeta l'ha richiamata al mondo non tanto per amore de' suoi begli occhi, quanto perchè gli rappresentasse l'arte o la poesia greca. Quest' Elena del secondo Fausto rassomiglia molto alla Beatrice di Dante, la quale ora è la Bice Portinari, la cara angioletta che prima aveva innamorato il poeta, e gli fa graziosissimi sorrisi; ed ora alza la mano a guisa di maestra, si fa seria seria, e assume un' aria (Dio mi perdoni) di bacchettona; è Madonna Teologia. Elena e Beatrice, con tutte le loro pretese, coi loro doppii e triplici sensi, non ci si fanno amare; e noi le daremmo via volentieri per un solo sorriso di quelle altre creature veramente umane e poetiche, che si chiamano Margherita e Francesca.

II.

Premesse queste osservazioni generali, veniamo ad esaminare brevemente la tela di questo secondo Fausto, e a tentarne i sensi allegorici.

Con una facilità tutta goetheana, Fausto ben presto ha dimenticato la morta Margherita. Mefistofele è sempre ai suoi comandi, e cerca di condurre ora a divertimenti più raffinati il suo compagno che comincia ad essere di men facile contentatura. In fatti lo guida fuori della vita volgare, niente meno che alla corte dell' imperatore.

Il quale imperatore è un buon diavolaccio, che vorrebbe vivere e lasciar vivere; ma vivere in ispecie, e allegramente tra gli spassi e le baldorie. Sennonchè c'è un piccolo guajo: vuoto assoluto di cassa. Mefistofele si presenta a lui sotto le spoglie di buffone; e gli promette d'insegnargli la maniera di cacciare l'incomoda bolletta. L'imperatore dubita, la corte mormora; ma che può nuocere il tentativo? Mefistofele suggerisce d'usufruire i tesori nascosti sotterra, dando per intanto ai creditori dello stato obbligazioni garantite su quelli: insomma gli assegnati di Law, la cartamoneta. La proposta piace all'imperatore, che, rassicurato dal lato della borsa, ad altro non pensa se non a festeggiare il carnovale. Il dottor Fausto è nominato direttore delle feste, le quali consistono specialmente in mascherate rappresentanti la vita bella italiana e la classica mitologia, la vita degli antichi dei: il tutto rimpinzato di significazioni allegoriche. L'imperatore ci trova gusto più di noi; e, veduta la bravura di Fausto in queste faccende, gli ordina, lì sui due piedi, di fargli comparir dinanzi, per forza di magìa, Paride ed Elena, i due famosi

« Tipi di maschia e femminil bellezza. »

Fausto si trova nell'imbroglio; egli non sa, come si dice, dove *diavol* mai dare del capo: e chiede

appunto soccorso al diavolo Mefistofele. Ma questi, poveretto, confessa di non aver mai avuto rapporti intimi col mondo greco. E dovea dire invece che il felice mondo greco non ha mai voluto entrare in relazioni con lui: Plutone bastava ai Greci, e benchè un po' affumicato, era pur sempre il fratello di Giove, e non sappiamo che fosse brutto, anzi pare abbia saputo benissimo, laggiù sotterra, ingraziarsi la rapita Proserpina. Ci sarebbe un solo spediente, dice Mefistofele a Fausto, per cavarsi d'impaccio: bisognerebbe che tu potessi andare dalle Madri, presso le quali stanno le ombre, i tipi di Elena e Paride. E Fausto è pronto a intraprendere l'ardito viaggio, sebbene Mefistofele gliene dica tutte le difficoltà e i pericoli.

Qui c'è bisogno di chiosa. Fausto-Goethe alla corte di Weimar, stanco delle prime romorose e facili feste, vuol godere più finamente, vuole ascendere alla contemplazione della vita greca. Ma chi gliene dà l'idea? Egli procura di formarsela alla meglio e quasi *a priori;* ossia, con una geniale intuizione egli ricostruisce nella sua fantasia il tipo unico e perfetto dell'uomo e della donna, quel tipo primitivo o finale onde tutti gli individui della nostra specie sono variazioni: e questo tipo, mentalmente intuito, è l'idea Madre, a cui Fausto-Goethe riesce con uno sforzo d'imaginazione a dare parvenza e moto.

Fausto tenta il pericoloso viaggio per gli abissi della meditazione, e colla fantasia se ne trae dietro Paride ed Elena, i quali sono tanto cortesi da seguirlo fino sul teatro di corte, e rinnovare lì, dinanzi alle dame e ai cavalieri, i loro celebri amori. Il diavolo sta nella buca del suggeritore, e guarda Elena che trova belloccia, quantunque non quel prodigio che avea sentito dire. Il Diavolo, si sa, non è obbligato ad avere buon gusto; anzi, al contrario! Fausto invece, dal momento che l'ha veduta, ne è tutto ammirato, stupito, non la perde più d'occhio un solo istante. Egli riconosce in lei quella vaga imagine di donna che un dì la ridesta sensualità gli avea fatto vedere nello specchio della strega: ad Elena egli si propone di consacrare d'ora innanzi

« Ogni operosa sua virtù, gli affetti
Tutti, l'amore, i desiderj, il culto,
Il delirio »

E scusate s'è poco. — Intanto Paride è già riuscito a innamorare Elena, che non è aliena dal seguirlo: il pastore frigio si curva su lei, l'abbraccia, fa per rapirla..... Fausto furibondo si slancia su di lui, gliela contende, afferra l'adorato fantasma — e si trova colle mani vuote. Elena è svanita. Togliendo il velo allegorico, ciò verrebbe a dire che Fausto dinanzi alla creazione della sua

mente s' era non solo illuso, ma anche ingannato; che, la sua fantasia essendo ancor rozza, egli scambia l' apparenza colla realtà, a somiglianza dell' uomo volgare, il quale tasta le membra d' una bella statua, per assicurarsi che sian proprio di marmo. Fausto-Goethe è già in caso di concepire vagamente Elena, il mondo greco; ma non sa fermarselo in mente, non riesce a contemplarselo con nettezza, con precisione. E da questo momento tutti i suoi sforzi saranno diretti alla conquista e al sicuro possedimento d' Elena. Fausto-Goethe andrà colla fantasia in Tessalia e a Sparta: o, meglio, trasporterà la vita greca entro la scena della propria mente, e contemplandola goderà e diverrà migliore. Così il Goethe, per ben intendere l' arte antica, era venuto in Italia, s' era educato dinanzi ai nostri tanti antichi monumenti.

Fausto adunque vuole conquistar Elena; ma quale è la via di giungere a lei? quali i mezzi di procurarsene l' amore? — Quel suo buon Wagner, il pedante, gli potrà forse giovare nell' impresa. Rimasto nello studio del suo padrone e maestro, Wagner ha proseguito le pazienti ricerche, ed è lì lì per risolvere il problema della vita. In fatti il brav' uomo è riuscito a produrre entro una fiala un omino artificiale, a cui per vivere altro non manca che la *vita*. Mefistofele gli dà una mano nell' opera, e l' omuncolo nella fiala

apre gli occhi e la bocca e saluta il papà. Figurarsi i palpiti del cuore paterno, del padre ch'è riuscito ad esser tale, senza ricorrere al miseri metodi ordinarii! — Questo omuncolo è anch'esso allegorico, e rappresenta quel gramo e stentato concetto che della vita in generale e della vita classica in particolare riesce a farsi uno scienziato pedante, che vive tappato in casa, segregato dagli uomini, un archeologo che studia solo medaglie e iscrizioni e cartapecore, e manca di quello spirito interiore, che vivifichi e dia unità alle sue sparse cognizioni. Se queste sue conoscenze di archeologia, di storia si dànno invece a un uomo di genio, ad un Goethe, ecco ch'egli subito giunge a capire non solo la materia ma anche lo spirito della vita e dell'arte antica. E infatti il poeta fa che l'omuncolo abbandoni il suo padre putativo, e se ne vada con Fausto e Mefistofele, ai quali illumina la strada del mondo e dell'arte antica.

Insegnano i pedagogisti che nell'apprendimento come nell'insegnamento bisogna procedere dal più facile al più difficile; ed ecco appunto che Fausto, dirigendosi in traccia del classicismo greco, fa quasi una tappa in Tessalia, nel paese delle malìe, delle classiche stregonerie, nel paese ove la serena arte poetica dei Greci non è mai riuscita a cacciare di trono le torbide fantasie magico-religiose. Fausto parte dal mondo tedesco; egli ha visitato

le diavolerie del Brocken nella romantica notte di Santa Valpurga; ed ora egli visita la classica notte di Santa Valpurga nei campi di Tessalia, popolata di Sfingi, d'Arimaspi, di Grifoni, di Sirene. Il Diavolo non ci si trova molto a suo agio: questo mondo brutto non è ancor brutto come il suo; e in queste, che sono le più turpi tra le greche fantasie, egli pena a ravvisare le traccie dei suoi folletti, dei coboldi e delle vecchie sue streghe. Ei s'abbatte poi nelle Forcidi, le tre schifose sorelle, che hanno insieme un occhio solo e un solo dente, e se li passano l'una all'altra quando occorre. Mefistofele comincia a odorare il suo elemento, se l'intende con una di loro, e qui sulla terra greca, e' trova prudente di viaggiare *incognito* sotto la spoglia d'una Forcide. Intanto Fausto ha trovato il centauro Chirone, il maestro d'Achille, gli salta in groppa, e ne intende notizie d'Elena; mentre il povero omuncolo, imbattutosi nel carro della bella Galatea, si confonde, perde la bussola e precipita in mare: la magra scienza pedantesca si perde dinanzi alla realtà vivente della bellezza artistica.

La scena cangia: siamo dinanzi al palagio di Menelao, a Sparta. In qual tempo? Non si sa. Si sa però che a guardia c'è posta la bruttissima Forcide, la quale cela sotto di sè Mefistofele; e s'indovina che siamo all'età in cui la barbarie,

il brutto, ha invaso la Grecia tutta e ha distrutto il sentimento dell' arte. Elena, circondata da un coro di schiave trojane, s' avanza, precedendo d' alcune miglia l' offeso marito, il quale le ha imposto di preparare nel palagio un sagrifizio. E la vittima dov' è? Sarai tu stessa! dice alla regina la Forcide. Se ti preme la vita, fuggi, e presto! — Ma dove? — Qui presso, dice la Forcide, c' è uno splendido e forte castello incantato, in cui dimora, circondato da floridi e biondi giovinetti, un ricco signore venuto dal nord. Va da lui, ed e' ti sarà valido protettore. Elena non se lo fa dire due volte:

« Bocca baciata non perde ventura,
Anzi rinnova come fa la luna; »

ed Elena, dopo le novantanove, fa anche la centesima, e va a gettarsi nelle braccia di Fausto.

Chi fosse inchinevole per questo a farsi una cattiva idea della rispettabilità di Elena, voglia ricordarsi che anche qui tutto è allegoria, ch' ella fa ciò solo per dar a intendere al lettore come qualmente l' arte greca nel mondo moderno ha trovato un ultimo e sicuro rifugio in Germania, e che i Tedeschi sono quelli i quali meglio degli altri hanno studiato materialmente dapprima l' antichità greca, e poi meglio hanno saputo penetrare e appropriarsi anche lo spirito di quell' arte e di quella vita.

E si fanno subito le nozze tra Elena e Fausto, lasciando sbuffare a sua posta l'irato Menelào; e quasi là sui due piedi nasce da quel matrimonio anche un bel figliolo e nasce già grande, che cammina e corre dietro alle damigelle di corte, e vola per aria, e fa mille cose arrischiate. E' si chiama Euforione, e più tardi potrà chiamarsi anche lord Byron, il poeta che parve congiungere insieme lo spirito antico e il moderno, e colle prime sue opere avea riempiuto di ammirazione il vecchio Goethe. Ma Euforione co' suoi voli troppo arrischiati finisce col perdersi; ed Elena, sparito il figliolo, svanisce anche lei, lasciando a Fausto solo la splendida veste.

E finito l'atto, l'autore tra parentesi avverte che Mefistofele si svolge dalla forma della Forcide, e viene alla ribalta per far l'epilogo della azione e, ove fosse il caso, anche un po' di commento. Il poeta era diventato cogli anni più burlone del solito; e rideva al pensiero dei sudori e delle ansie degli studiosi tedeschi, che s'affannerebbero e s'affannarono infatti a spiegare tutte le minime allusioni del dramma.

L'arte risana gli uomini; raffrena i troppo arditi, rinforza e rianima i troppo timidi. Il godimento estetico, in quanto soddisfa al tempo stesso il senso e la ragione, ricompone in armonia le forze umane, ridona all'uomo la libertà cosciente di

mettersi ad utili imprese. L'arte sola è capace di preparare le grandi rivoluzioni politiche: essa prepara gli uomini veri. — Queste sono press'a poco le idee svolte dallo Schiller nelle sue Lettere sulla educazione estetica del genere umano. E questo è il concetto fondamentale che ha guidato il Goethe nel secondo suo Fausto. Or che Fausto col possedimento di Elena ha calmato e purificato gli ardori del senso; ora ch'egli ha compiuta la sua educazione estetica, bisognerà ch'egli entri risolutamente nell'ordine dei fatti, che si metta nella vita attiva per utile proprio e della umanità.

Vediamolo all'opera. Quel buon diavolo d'imperatore, che Fausto e Mefistofele aveano già divertito coi loro prestigi, si trova adesso a mal partito: i grandi vassalli gli si sono ribellati, ed è sorto colle armi alla mano un antimperatore. Come subito si vede, qui il poeta accenna a' fatti dell'età sua, alle guerre tra Francia e Germania, tra il nuovo imperatore de' Francesi e quello vecchio dei Tedeschi. Le arti di Mefistofele procacciano la vittoria alla causa della legalità; e l'imperatore premia i due sozii per il soccorso prestatogli con un feudo, un po' magro se si vuole, ma viceversa poi molto sugoso: esso giace ancora sotto le acque del mare; e Fausto dovrà adoperare tutta la sua scienza a respingere le onde dalla spiaggia, a innalzar dighe, a scavar canali,

e a bonificare il terreno strappato al furore degli elementi.

Nell' ultimo atto della tragedia noi troviamo Fausto già vecchissimo, tutto intento a questa grande opera, colla quale egli spera di redimere le passate follie. Dopo tante e sì varie esperienze, egli è ormai rinsavito: egli sa che la ragione adoperata esclusivamente non approda a nulla; che il senso abbandonato a sè stesso ciecamente infuria; egli s' è persuaso che il volere e il pensare devono star fra loro come la dimanda e la risposta, come l' aspirare e il respirare; che solo la volontà diretta dalla ragione è capace di produrre il buon fatto, onde deriva inesauribile il vero godimento. Egli s' è persuaso che le forze dell' uomo, perchè giovino a qualche cosa, bisogna tenerle dentro i loro respettivi confini; che guai a chi favorisce questa a danno di quella; che è tolto all' uomo capire il mistero dell' altra vita, penetrare coll' occhio nel cielo:

« ben folle è chi la vista
D' una spanna vi figge, e sugli eguali
Imagina levarsi oltre le nubi. »

Egli ha riconosciuto che non il cielo, ma la terra è il campo della nostra attività; che

« della vita è degno,
Degno è di libertà colui soltanto
Che debba ciascun di farsene acquisto »

S' egli potesse alfine trovarsi un giorno fra genti

« Libere sovra libero terreno, »

tra genti operose in fertili campi, guadagnati giornalmente alla furia dell' onde, allora e' vorrebbe ben chiamarsi felice, e dire al momento fugace: T' arresta! sei pur così bello! Egli sentirebbe allora quetarsi quella smania indefinita di cose nuove, quell' indomito ardore or di conoscere or di godere, che gli ha turbati gli anni più forti della vita. — E con questa speranza, con questa visione d' un operoso e felice avvenire, Fausto inconscio s' appressa alla morte.

E qui veramente, dopo che Fausto ha percorso tutta la sua turbinosa carriera, dopo ch' egli ha lasciato questa specie di testamento morale e civile. avrebbe, dovuto finire il dramma. Fausto è già salvo: il bene lo ha guadagnato a sè; egli è con sicurezza entrato nelle vie dell' ordine; Mefistofele, lo spirito del male, del disordine, è venuto perdendo sempre più, insensibilmente, del suo potere sovra di lui; e il lettore prevede che il povero Diavolo ben dovrà perdere, dopo tanti sudori, la scommessa, e vergognarsi presso Domenedio.

Ma qui non finisce ancora il dramma di Goethe, il quale ormai vuole metterci tutto sè stesso, e ci vuol mettere anche le esperienze e i pensieri

dell' età senile, allorquando e per l' infiacchimento della sua fibra, e per l' influenza delle illiberali e romantiche tendenze che gli si svolgevano intorno, specie dopo il quindici, il poeta, invecchiando, era tornato bambino, e provava di tempo in tempo certi angosciosi ritorni al misticismo religioso e alla magìa; e il segreto dell' altra vita lo tormentava; ed egli ne andava fantasticando la soluzione. Anche tutti questi pensieri e sentimenti egli volle consegnare al suo dramma, che diventava così specchio fedele di tutta la vita.

Il vecchio Fausto, negli ultimi suoi giorni, si lascia sfuggire questi dolorosi lamenti:

« Oh! potessi cacciar dal mio pensiero
La magìa! Oh! disconoscerne per sempre
Gli scongiuri io potessi! »

L' aria ch' egli respira gli pare infetta di demoni, e se pure il *giorno*

« Limpido gli sorride alla ragione
Cade tosto la *notte* e lo avviluppa
Entro un' ombra di sogni. »

E rinasce in lui, colle paure fantastiche, il misticismo religioso:

« una bugiarda
Imagine di Fede in una rete
Chiusi ne tien, ne domina, ne avverte,
Ne minaccia; e così nello spavento
Tutti noi ci troviam. »

L'anima di Fausto infiacchisce, pur serbando la coscienza del suo infiacchire. Di tratto in tratto e' si rianima, si rialza, e caccia i fantasmi, e vuol badare alla vita, alla realtà. Ma poi la sua mente s' intorbida sempre più, la fantasia gli si confonde e lo fa vaneggiare. Nel testamento della sua virile vecchiaja, egli ci avea detto che l' uomo deve spiegare tutte le sue forze per abbellire questa vita; nel testamento della sua decrepita senilità egli ci dirà che l' uomo deve pensare alla vita futura. Il dramma di Fausto, che dovea finir sulla terra, finirà in cielo. Il poeta gli dà una specie di epilogo, in cui ci rivela i suoi pensieri o le sue fantasie sulla vita avvenire. Dopo l' inferno sensuale della prima parte, dopo il purgatorio estetico della seconda, viene qui l' etereo paradiso, in cui vaneggiano i pensieri del poeta.

Mentre Fausto adunque pende incerto fra le liete speranze della sua operosità e le rinascenti paure magico-religiose, ecco il fantasma della Cura penetra fino a lui, gli soffia sul viso e lo accieca. Perduta la vista materiale, e' crede sentirsi rinforzare la vista interiore, con la quale viene cercando le sue sorti avvenire. I Lemuri condotti da Mefistofele gli scavano la fossa; e Fausto sentendo rumore di marre, crede sieno gli operaj che scavino l' ultimo fosso per asciugar la palude. E' cade a terra sfinito; i Lemuri lo adagiano nella fossa,

e Mefistofele vicino, come si crede, a cantare vittoria, fa venire d'inferno i suoi diavoli colleghi, che tengano d'occhio il moribondo, e ne agguantino l'anima appena si sprigioni del corpo. E lì daccanto e' fa spalancare anche una bocca dell'inferno, per far più presto a portarsela giù. Ma scendono anche le schiere celesti per contendere Fausto al potere d'inferno. Avrebbe torto chi si aspettasse qui una seconda edizione della biblica battaglia fra angioli e demoni: anche gli spiriti, col mutare dei tempi, hanno mutato armi e strategia. Qui il Goethe trae bellissimo partito dell'opinione di alcuni antichi teologi, secondo i quali gli angioli sarebbero di genere neutro o meglio ambisessi. Scendono adunque gli angioli, e cantano amorosamente e spargono un nembo di rose su demoni che fanno la guardia a Fausto. Ravvolti pudicamente in lunghe camicie, essi aleggiano intorno intorno, e lasciano andare qualche occhiata furtiva a taluno di loro. I demoni sospirano, fremono, ardono, urlano d'amore. Ma quei bricconcelli d'angioli sdegnosamente li respingono; e i poveri diavoli furenti e disperati fuggono, e ripiombano all'inferno, lasciando nelle peste Mefistofele. Ora tocca a lui la più fiera battaglia. Vero è ch'egli è già innanzi cogli anni ed ha pratica del mondo; ma quei civettuoli celesti la sanno forse più lunga di lui. Ecco ch'egli getta l'oc-

chio sulle nude spalle d'un angiolo maggiore e che sì che gli piace. Lo segue collo sguardo, lo vagheggia un istante. Quell'istante lo ha perduto, poichè appunto in quella gli altri angioli hanno involato l'angelica farfalla di Fausto; e a Mefistofele, ideale della materia, più non resta che l'esanime spoglia, la materia.

Fausto intanto è salito alle sfere superiori, e va errando per un cielo d'invenzione goetheana, per un cielo senza Dio, ovvero tutto Dio. Qui egli s'abbatte in una penitente, che già era stata Margherita, ed ora chiede grazia lassù per l'amico d'una volta. Attratto da lei, dall'eterno tipo femminile, Fausto sale di sfera in isfera, finchè lo si perde d'occhio. E qui il dramma finisce.

III.

In questa specie di epilogo il poeta ha voluto adombrare la sua concezione filosofica-religiosa della vita avvenire ne' suoi rapporti colla vita presente. E poichè questo problema della vita avvenire, pur cacciandolo dalla porta ritorna per la finestra, e volere o non volere ha tormentato e tormenta anche molti sani e robusti cervelli, non sarà forse discaro ch'io esponga qui più partitamente in qual modo lo risolvesse il più grande

tra i poeti e forse tra i pensatori moderni. E mi gioverò a quest' uopo anche degli Anni di viaggio di G. Meister, e di altri scritti del Goethe.

Secondo il mito greco il primo uomo sarebbe stato composto di materia e di una forza vitale complessiva, tolta un po' quà e un po' là da tutti gli altri animali: cosicchè l' uomo, pur restando materia vivente al pari degli altri, aveva un valore sommario superiore a quello d' ogni altro singolo animale.

Secondo il mito biblico l'uomo è stato creato a imagine e similitudine di Dio: in esso è preziosissimo lo spirito, in quanto partecipa delle qualità divine; spregevole la materia, il fango, in quanto cela e deturpa le divine sembianze.

Secondo le scienze fisiche moderne, capitanate dal Darwin, l' uomo altro non è che l' ultimo e supremo anello della grande catena formata da tutte le specie animali, anzi da tutti gli esseri organizzati. Dall' uomo attraverso la scimmia ecc. si giunge all' ascidia, alla pianta. La più rudimentale fra le piante è materia organizzata: come è materia organizzata, ma in modo migliore, anche l' uomo. — Presso i Greci l' uomo aveva origini umane, miste di materia e di spirito; presso gli Ebrei, e gli eredi delle loro dottrine, i Cristiani, l' uomo ha origini precipuamente spirituali; presso

gli scienziati moderni esso ha origini precipuamente materiali.

A quale dei tre miti od ipotesi dobbiamo attenerci? Poichè anche quella del Darwin non è e non si dà che per pura ipotesi. A molti, che sono cresciuti nella dolce persuasione d'avere in sè l'afflato divino, è spiaciuta e spiace la novella predicata dalla scienza moderna che noi tutti uomini e scimmie *boves et oves et universa pecora* siamo fatti sul medesimo stampo, siamo fratelli in Darwin. E questo dispiacere non proviene, come credono molti, da un pregiudizio di blasone: noi tutti amiamo avere nella nostra famiglia o nella nostra nazione qualche generoso, qualche eroe che coll'esempio ci sproni per la via del meglio; a noi tutti potrebbe essere fatale il ricordare in certi frangenti della vita un nostro preistorico antenato gorilla o chimpanzè, e troppo facilmente potremmo lasciarci traviare da sciagurate tendenze d'atavismo. Ma se la scienza ha i suoi diritti; s'ella deve dirci schietta e intera la sua verità, o ciò ch'ella reputa verità: tocca al poeta darci l'imagine splendida, non del vero, di quello che è, ma del bello, di quello che è o fu migliore di noi. E chi volesse conciliare le pretese della scienza colle sante lusinghe della poesia, si rivolga al Goethe, naturalista e poeta, e chieda a lui la soluzione dell'eterno problema: la sua poetica soluzione cerca

salvare i diritti di tutti, e si riaccosta alla credenza dei Greci.

Fu di moda un tempo spregiare i lavori scientifici di Goethe; i naturalisti non potevano ammettere che un poeta ne sapesse più di loro. Ora anche i meriti scientifici di Goethe sono riconosciuti: a lui si dà il vanto di notevoli scoperte in osteologia e in botanica; a lui spetta la gloria d'avere, intuendo, prevenuto le scoperte del Darwin, quando affermava l'unità primitiva delle forme animali e vegetali. Rispetto alla trasformazione delle specie il Goethe la pensava press'a poco fin da suoi tempi come poi la pensò il Darwin; ma si scostava poi da lui rispetto alle trasformazioni degli individui. Egli, poeta e filosofo, non si contentava di spiegarsi le evoluzioni della materia; e'voleva indovinare anche quelle dello spirito. Nella teorica darwiniana l'individuo è destinato a sparire: esso è mortale; immortale o difficilmente mortale è solo la specie. L'individuo non è che una *forma* di certa materia organizzata: la morte dissolve, cangia interamente questa forma; e l'individuo di prima non è più.[1] Il Goethe sentiva

[1] Chi badasse ai nostri filosofi naturali, reputerebbe ormai assurdo il solo pensare a una vita futura. Eppure io la credo così poco assurda che la affermo matematicamente sicura, sebbene punto non creda all'anima spirituale, incorruttibile ecc. dei teologi o dei nostri filosofi teologizzanti. Dire

troppo altamente di sè e della specie umana per rassegnarsi a questa dissoluzione finale, a questo melanconico calar di sipario. Le specie, egli pensava, si trasformano costantemente: sta bene; ma e gli individui perchè non si trasformeranno anch' essi? Quella razza di scimmie, che ora dicesi gorilla, di qui a parecchi milioni d' anni potrà toccare lo stadio ora occupato da taluna fra le razze umane; e questo individuo, ora gorilla, che cosa sarà allora? Il suo spirito vitale, quella particella della forza universa, della grande anima che muove ed agita tutte quante le cose, dove se ne sarà andata? Il Goethe risponde così: Come

forma o *anima* è in fondo la cosa stessa; e la discordia tra la vecchia teologia e la nuova filosofia è di pure parole. La morte scompone quella data *forma*, e l' individuo non è più. Sta bene. Ma quella materia scomposta non sta, si muove e si trasmuta all' infinito. Ora, non essendoci alcun limite di tempo alle sue continue ricomposizioni e scomposizioni, è necessario giunga anche il momento in cui essa si ricomponga in quella precisa *forma* umana, in cui è già vissuta; cioè, ch' essa riviva, si *rianimi*. — Ma questa *forma* avvenire, avrà essa la coscienza della sua identità colla forma presente? Io dico di sì; poichè in null' altro veggo il motivo del mio ricordarmi oggi d' esser quello di ieri o d' un anno o d' un lustro fa, se non nella identità o nella somma analogia di materia e di forma tra il me d' oggi e quello di altri tempi. Il sonno, il letargo, le malattie mentali sopprimono per un tratto questa coscienza dell' identità, questa memoria. La morte non farà nulla di più; solo la soppressione sarà più lunga. — E il còmpito della vita presente sarà quindi di metterci in condizioni intellettuali da poterci, colla ricomposizione, risentire, e da risentirci nel migliore degli stati possibili.

migliorano e peggiorano le specie, devono migliorare e peggiorare anche gli individui. L' individuo, che nella sua vita di gorilla s' è perfezionato, acquista il diritto d' entrare in un modo d' esistenza diverso e migliore, potrà ricominciare la vita sotto forma, per esempio, di ottentotto, di pelle rossa o se altro. E l' individuo uomo, che durante la sua vita con assiduo studio è riuscito a educarsi, a sollevarsi al disopra degli altri, che diverrà dopo morte? Parrebbe che dovesse passare anch' egli, come il gorilla, a vivere in una specie di esseri superiori. Senonchè subito sopra la scimmia si vede l' uomo; ma sopra l' uomo non si vede più nulla! O dunque dove andrà? Se non si vede, non vuol dire che non ci sia, risponde il Goethe. Quanta parte di materia sfugge alla nostra percezione, perchè o troppo lontana, o troppo attenuata! Quante nuove specie d' infusorj non ci ha fatto conoscere il microscopio! quante stelle ignorate il telescopio! È ben possibile che migliori strumenti ottici permettano un bel giorno all' indiscretezza umana di scovare quell' una o più classi di esseri superiori a noi, che, secondo il Goethe, occupano lo spazio. Or dunque se l' individuo uomo può meritarsi un modo d' esistenza migliore, il vero còmpito della vita sarà l' educazione, mediante la quale saliremo un giorno a rivivere in una di quelle categorie dell' essere che i Greci dissero

eroi, semidei, immortali, e i Cristiani dicono santi, angeli, arcangeli, troni e dominazioni. Il Goethe anzi, da buon panteista, credeva che lo spirito umano, questa monade intelligente, staccata un giorno e allontanata dal suo Tutto, e ravvolta in materia più o men bene organata, possa di grado in grado, di forma in forma, tornare alfine a ricongiungersi e riconfondersi col Tutto, e acquistare così la piena conoscenza di sè e dell' Universo. È, press' a poco, la credenza cristiana, secondo la quale le anime dei giusti, quanto più elette, tanto più vicine sarebbero ammesse in cielo alla contemplazione di Dio e, in Dio, della verità. La credenza cristiana è stata dal Goethe un po' modificata, per metterla d' accordo colle dottrine dello Spinoza e dello Schelling.

Ed ora domandiamo al poeta-filosofo-teologo: qual è il motivo che spinge l' uomo sulle vie del meglio, e, su su, lo innalza fino al Dio? — Il Darwin ha il merito grande d' aver messo nella debita luce l' importanza che nelle evoluzioni delle specie hanno la scelta naturale e la scelta sessuale. Come le razze europee hanno quasi del tutto sopraffatto e distrutto le pelli rosse in America, così avviene in generale che le razze più forti distruggano e soppiantino le razze inferiori. E in queste razze migliori degli animali, il maschio sceglie la più bella tra le femmine, e la femmina

sceglie il più forte tra i maschi che la corteggiano; e così le coppie si fanno più elette, e i nascituri sono concepiti in condizioni sempre più favorevoli alla loro evoluzione verso il meglio. — Il Goethe, che considerava nell' uomo oltre la materia anche lo spirito, veniva a completare per questa parte la teorica del Darwin. La lotta per la vita e la scelta sessuale diventano per il Goethe la ricerca e la conquista dell' ideale nelle forme e negli atti. L' ideale in fatti d' un individuo è ciò ch' egli reputa mancargli per essere felice, per essere perfetto. Or l' uomo maschio abbonda ordinariamente di forza fisica e intellettuale, e scarseggia invece comunemente di bellezza fisica e intellettuale, cioè di bellezza e di grazia. Ma bellezza e grazia costituiscono le doti migliori e più spiccate della donna; ed ecco che l' ideale dell' uomo, ciò ch' egli reputa mancargli per la sua felicità, alla sua perfezione, si raccoglie e s' incarna nella donna. E, viceversa, scarseggiando comunemente la donna di forza fisica e intellettuale, ella cerca e trova il suo ideale nell' uomo in cui si raccoglie la doppia forza, ch' ella reputa necessaria alla propria perfezione. L' uomo e la donna così si sono necessarii a vicenda: nella teorica del Darwin dalla loro libera scelta proviene il miglioramento della specie; nella teorica del Goethe dalla loro libera scelta, dalla ricerca dell' ideale

proviene il miglioramento, anzi l' integramento degli individui.

Così resta anche teoricamente spiegata la passione viva e perseverante di Goethe per la donna, per l' eterno tipo femminile. Fausto-Goethe, appena è uscito dalla grama speculazione astratta, vive e s' agita solo per Margherita, il tipo femminile in cui la grazia prevale sulla bellezza; e, perduta Margherita, tutti i suoi sforzi sono diretti a procurarsi il possesso della greca Elena, il tipo femminile in cui la bellezza prevale sulla grazia. E dopo morte Fausto-Goethe s' innalza in ispirito al cielo, sale verso Dio, attratto ancora da una ch' era stata Margherita, ed ora non è più che lo eterno tipo femminile, il tipo della grazia e della bellezza, che l' uomo senza posa mira ad appropriarsi, a fondere con sè, per raggiungere così un altissimo grado di perfezione, in cui forza e bellezza s' accoppiino in un tutto novello quale in terra non è dato vedere.

Poichè pare veramente che tra le forme superiori all' umana, per le quali, secondo il Goethe, dovrebbe passare la monade intelligente dell' uomo, prima di restituirsi in grembo al gran Dio, ci abbia ad essere quella dell' uomo-donna, simile all' uomo rotondo a quattro braccia e a quattro gambe che troviamo in Platone, simile al primitivo Adamo della bibbia, dalla costola del quale Iddio ebbe il

capriccio di staccare madonna Eva, la bellissima peccatrice. E che il Goethe abbia carezzata questa idea della monade doppia, dell' unificazione del tipo femminile col maschile, si vede anche dalla scena, già esaminata, degli angioli ambisessi, che destano le vane furie amorose dei diavoli, i quali, come spiriti inferiori, sono ancora unisessi.

Sono queste le cose fantasticate e pensate dal Goethe intorno alle sorti future dell' uomo e della donna. Ad onta ch' egli facesse del suo meglio per dare al suo edificio una base fisico-filosofica, esso forse non resisterebbe gran fatto sotto il martello della critica. Ma in siffatte materie e con siffatti uomini anche la critica deve usare discrezione. E io mi contenterò d' avere servito agli altri di guida per i lunghi anditi di questo edificio illuminati da misteriosa luce, onde non si vede la sorgente. Chi ha fede, chi da natura è temperato così che ha bisogno d' aver innanzi al suo pensiero qualche cosa di positivo, come sugli altri così in questo problema, studii in Goethe; e ci troverà la più bella e fors' anco la più morale fra le tante soluzioni che fanatici, teologi, filosofi ne vollero dare.

IV.

Ma dopo questo arrischiato volo per le sfere celesti io sento il bisogno di riaccostarmi alla

terra. Lasciamo Fausto tra gli amplessi intimi, spirituali della beata Margherita, per vedere quale sia veramente il posto suo nella storia dello spirito umano. E così ci resterà spiegato anche meglio l'immenso ardore col quale i commentatori gli si posero intorno, e gli domandarono le sue vecchie storie, la ragione del suo riapparire fra noi, la sua missione, il suo fine.

La tragedia epica di Fausto, in cui si specchia tutta la vita del Goethe, tutte le sue evoluzioni mentali, questo Fausto con tutti i suoi altissimi pregi, co' suoi tanti difetti, col suo diverso colorito, colle sue vittorie, colle disfatte rispetto all'arte vera, riassume e compendia i tutti i generosi sforzi che il mondo tedesco, nella seconda metà del secolo passato e sul principio di questo, ha fatti per accostarsi alla civiltà e all'arte sana ed integra, per raggiungere sulla via del meglio i popoli neo-latini che l'avevano preceduto, e per insegnar a questi la via d'un'arte e d'una civiltà migliore, della somma che l'uomo storico abbia mai raggiunto: la greca.

In Grecia, là dove la educazione fu armonica e complessiva e non favoriva una facoltà a pregiudizio delle altre, e senso e ragione si contenevano entro i giusti loro limiti, e ragione e senso armonizzati riuscivano a dare veri e grandi caratteri, onde i veri e grandi fatti, là in Grecia s'eb-

bero il vero e grande poema e il dramma schiettamente umano, che li rappresentavano. L'uomo antico di Grecia era armonico, bello: bello fisicamente e moralmente; e io non so imaginarlo altrimenti che sotto le sembianze fiorenti che i marmi ci hanno serbato d'Apollo. Scendiamo al medio evo; ed ecco l'educazione farsi parziale, rivolgersi unicamente alle facoltà superiori, all'intelletto, alla ragion pura: il senso diventa peccato, la materia si tollera solo come una punizione di adamitiche colpe. E l'uomo del medio evo, io ricordo d'averlo veduto scolpito in rilievo nelle vecchie chiese di Verona; somiglia a una caricatura di Pasquino: un'immensa testa, una fronte alta e larghissima, sovrapposte a un corpo mingherlino, stecchito. La testa ha voluto spadroneggiare, ha voluto nutrirsi e ingrossare a spese dell'altre membra; ed ecco il bel mostro che n'è venuto fuori. Mostro eroico talvolta, mostro ammirabile! Come l'azione ha avuto i suoi eroi nella classica antichità, anche il pensiero li ha avuti nel triste medio evo: sono però eroi alla rovescia. E noi ne conosciamo uno specialmente, noi ne abbiamo visto uno ravvolto nel suo bruno mantello misurare a passi lenti la scena, mormorando quel suo terribile, insistente: Essere, ovver non essere; il problema sta qui! Povero Amleto! non sta mica là il problema! Povero principe! Egli avrebbe

tante cose da fare, e non si risolve a farne pur una: egli pensa, ripensa, fantastica, dubita; dubita, e trova sempre una buona ragione per non far nulla. Povero Amleto! egli, tempra buona e forte, ha indosso una terribile malattia, la malattia del pensiero, che lo rende vigliacco, fannullone. In lui, che ha l'eroica malattia del pensiero, si riassume tutto il medio evo, specialmente il medio evo germanico. Amleto, come sapientemente fu detto, è la tragedia del pensiero. E vera tragedia, intendiamoci. Poichè lo Shakespeare ha la coscienza della fiacchezza d'Amleto e ne sa i motivi; e ce lo fa amare ed ammirare; e ce lo fa biasimare, e ci fa temere di noi, e dei nostri eccessi, sieno pure eccessi nell'uso delle facoltà superiori. Amleto è un vero tipo tragico; un eroe, uomo fondamentalmente buono, che eccede i limiti, che erra e si perde. La tragedia antica è per buona parte rifatta. Se altri dopo Shakespeare hanno potuto pigliar Amleto per un eroe, per un tipo perfettamente umano, tanto peggio per loro: la colpa non è del poeta.

E scendiamo nel mondo moderno, alla rinnovata giovinezza della umanità. Ed ecco le menti più sane abbandonare le torbide e sconsolate sfere del pensiero per riaccostarsi alla vita, e ansiosamente, furiosamente goderla, quasi per rifarsi del tempo perduto; ecco agli eroi della speculazione,

agli eroi della pensosa vecchiaja sottentrare gli eroi del senso, gli eroi della sfrenata giovinezza: Don Giovanni, e il Dott. Fausto. Il senso, se non è corretto dalla ragione, trasmoda; ed ha infatti trasmodato perdendosi ora per le vie della sentimentalità, ora per quelle della sensualità. E il nuovo tipo umano, un po' molle e voluttuoso, noi lo riscontriamo in ispecie nelle tele degli ultimi nostri cinquecentisti, nelle Veneri cicciose e procaci del nostro Tiziano. Il tipo umano s'è rimpolpato. forse un po' troppo, tanto che si dee dubitare se con tale fisica struttura potrà resistere agli urti della vita. Il Fausto, quale ci si mostra nella prima parte della tragedia goetheana, è appunto l'eroe del senso, l'eroe malato di sensualità e di sentimentalità, l'eroe della sfrenata giovinezza. E se il Goethe avesse lasciato che il suo Fausto, come quello della leggenda, perisse vittima de' suoi disordini sensuali, noi avremmo avuto in lui il giusto riscontro all'Amleto di Shakespeare: qui la tragedia del pensiero, là quella del sentimento. Ma il Fausto della seconda parte è Goethe stesso, è l'umanità, che erra, pericola, ma non perisce: e assume quindi un aspetto epico. Egli si purifica dagli ardori del senso, egli guarisce da ogni sentimentalità, riacquista l'intima armonia tra il pensare e il volere; e così guarito, così risanato si mette all'opera. E l'opera sua è buona, è grande,

è umana. E la tragedia, che rappresenta i danni derivanti dagli eccessi del volere o del pensare, degli errori umani, cede il posto all' epopea che rappresenta le migliori tra le cose fatte, il fiore delle sane azioni. E il Goethe infatti nel momento più bello e più forte della sua poetica attività pensò e scrisse un poema, l' Arminio e Dorotea, e nell'Achilleide volle persino gareggiare con Omero. E lo Schiller ricevette dalle mani di Goethe il suggetto del suo Guglielmo Tell, che sotto forma drammatica altro non è se non un poema. E s' egli è vero, com' io credo, che l' umanità migliora, che una nuova e forte virilità è già incominciata per il mondo moderno, io non so capire come e perchè i nostri critici possano asserire che l' età dell' epopea è finita, che l' epopea nasce solo nei tempi eroici, nei tempi primitivi. No: ella nasce quando la vita nazionale offre tali fatti che valgano la spesa d' un poema; quando la vita dà la materia, ben è facile che sorga il poeta e sappia trovarci anche la forma. L' età dell' epopea non è già finita; io affermo invece ch' ella è appena incominciata; e verrà. Fausto finisce in bene, finisce epicamente.

INDICE DELLE MATERIE.

LETTERATURA GENERALE.

Classicismo e romanticismo nella storia universale delle lettere: parte prima . . . . . pag. 1
Classicismo e romanticismo nella storia universale delle lettere: parte seconda . . . . . » 57

LETTERATURE NEO-LATINE.

La storia comparata delle letterature neo-latine . . pag. 115
Favole, fabliaux e fiabe su Renardo ed Isengrino . » 157
Il canzoniere portoghese della Vaticana . . . . . » 211
Federico Diez e la filologia romanza . . . . . » 245

LETTERATURA TEDESCA.

I due periodi della letteratura tedesca . . . . . pag. 291
La giovinezza di V. Goethe: Goetz da Berlichingen e Werther . . . . . » 331
La virilità di V. Goethe: Tasso, Ifigenia, Arminio e Dorotea. . . . . » 359
La vecchiaja di V. Goethe: Le Affinità elettive e il Guglielmo Meister . . . . . » 385
Il Fausto di V. Goethe: Preliminari . . . . . » 411
Il Fausto di V. Goethe: La parte prima . . . . » 437
Il Fausto di V. Goethe: La parte seconda . . . . » 463

Errata				Corrige
Pag.	25	lin. 22	scappati	scapati
»	84	» 20	Enrico VII	Enrico VIII
»	172	» 7	se pas, un	ses pas, une
»	200	» 16	abbondono	abbondano
»	204	» 2	Kaubach	Kaulbach
»	208	» 13	par	pas
»	222	» 25	aver	aves
»	223	» 24	da aggiungere	l. desiguaes?
»	230	» 2	di	da
»	396	» 5	sentivamo	sentivano
	passim		Macchiavelli	Machiavelli